

Psihologia creștină a adâncurilor

II-65.038

F.M. Dostoievski
contra
S. Freud



Ion Mânzat

BIBL. CENTR. UNIV.
M. „E. MINESCU” IAȘI
LITERE

II-65.038

ION MÂNZAT

Psihologia creștină a adâncurilor
(F.M. DOSTOIEVSKI CONTRA S. FREUD)

*Psihologia creștină
a adâncurilor*

(F. M. Dostoevski
contra S. Freud)



Redactor de carte: MARIA STANCIU

Tehnoredactor: LILIANA KIPPER

Coperta: SILVIU IORDACHE

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
MÂNZAT, ION

**Psihologia creștină a adâncurilor [F.M. Dostoievski
contra S. Freud] / Ion Mânzat. - Ed. a 2-a, rev. și adăug. -
București : Univers Enciclopedic Gold, 2009**

Bibliogr.

ISBN 978-606-92159-1-3

821.161-1-09 Dostoievski, F.M.: 159.964.2
929 Dostoievski, F.M.

ISBN 978-606-92159-1-3

MICA BIBLIOTECĂ DE PSIHOLOGIE

ION MÂNZAT

Psihologia creștină a adâncurilor

(F.M. Dostoievski
contra S. Freud)

ediția a II-a
revăzută și adăugită



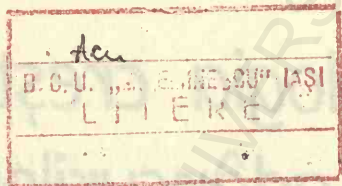
691165

B.C.U. IASI



univers enciclopedic gold

București, 2009



Toate drepturile asupra acestei ediții
sunt rezervate Editurii Univers Enciclopedic Gold

CUPRINS

Precuvântare	13
CAP. I. DOSTOIEVSKI – PROROCUL ÎNTORS DIN IAD	
1. Experiența subteranei și condamnarea la oca lăuntrică ...	31
2. Un monstru genial cu o figură luminoasă și stranie	34
3. Răscumpărarea păcatului este moartea?	37
4. Iluminări și morți parțiale ale sufletului	42
5. Exigența neîndurătoare față de sine	43
6. Excentricitatea epilepticului	47
7. Dostoievski – profetul revoluției ruse	48
8. Un Hamlet rus	49
9. Cele patru iaduri dostoievskiene	54
CAP. II. NEBUNIA CA ILUMINARE	57
1. Epilepsia este o boală sfântă?	57
2. Dostoievski – suspectat de violarea unei minore	61
3. Măreție și maladie (la Dostoievski și Nietzsche)	62
4. S. Freud explică nevroza lui Dostoievski	66
5. S. Freud ignoră <i>imago</i> -ul Tatălui ceresc	72
CAP. III. A INFLUENȚAT CONCEPȚIA LUI FREUD VIZIUNEA LUI DOSTOIEVSKI?	
1. Viziunea romancierului ar fi putut influența concepția scientistului	76
2. Un straniu <i>dialog</i> între Freud și Dostoievski	78

3. Axele romanului dostoevskian	81
4. Paricidul hoardei originare	82
5. Dostoievski desființează granița dintre intra și inter-subiectiv	86
6. Iubire tandră <i>versus</i> iubire senzuală	86
7. Psihanaliștii uită <i>iubirea hristică</i>	90
8. Svidrigailov – dublul lui Raskolnikov	91
9. Desexualizarea narcisicului Raskolnikov	94
10. Sonia – expresie a osmozei dintre sfințenie și păcat	96
11. Judecătorul de instrucție ca psihanalist	98
12. Diavolul și psihanalistul	100
13. Tarele persoanei își au originea în copilărie	102
14. S. Freud seamănă cu Moise, iar Dostoievski cu Hristos ..	103

CAP. IV. PSIHANALIZA ATEISTĂ A CRIMEI ȘI PSIHOLOGIA CREȘTINĂ A PEDEPSEI

1. Dostoievski – psihopatolog	106
1.1. Peste 25% din personajele dostoevskiene sunt bolnave mintal	106
1.2. Sugestie și hipnoză	108
1.3. Epilepsia nu știrbește din sfințenie	109
1.4. Există confirmarea psihiatrică a „vedeniei lui Ivan Karamazov”	110
1.5. Dostoievski – precursor al psihologiei onirice	111
1.6. Analize de caz ale psihopatologului Dostoievski ...	117
1.7. Psihopatologia dedublării personalității	122
1.8. Dostoievski visează un Don Quijote pozitiv	134
1.9. Psihopatologia alcoolicii	136
2. Psihanaliza ateistă a crimei	139
2.1. Psihologia criminalului la Shakespeare și Dostoievski	139
2.2. S. Freud: Dostoievski și paricidul	140
2.3. Figuri ale crimei la Dostoievski din perspectiva psihanalizei moderne	145
2.4. <i>Imago</i> -urile maternelle și paternale în <i>Crimă și pedeapsă</i>	149

2.5. Psihanaliza crimei după Vladimir Marinov	151
a) Cămătăreasa ca dublu al imaginii materne	152
b) „Supraomul” n-a izbutit să strivească „păduchele”	153
c) Psihanaliza crimei și pedepsei la Theodor Reik ...	155
d) Smerdeakov reunește cele două fantasme originare care îi opun pe S. Freud și Otto Rank	155
e) Crima ca avortare a teoriei lui Raskolnikov ...	156
f) Tema pedofilă – obsesie a lui Dostoievski	158
g) Judecătorul Porfiri ca <i>Supraeu</i>	159
h) Teoria criminalului <i>versus</i> teoria judecătorului ...	161
i) Culpabilitate psihanalitică = pedeapsă + rușine + persecuție	163
j) Raskolnikov și categoria criminalilor „palizi” ...	165
k) Sonia – o icoană creștină	166
3. Psihologia creștină a pedepsei și iertării	169
3.1. „Toată viața mea am fost obsedat de Dumnezeu!” ...	169
3.2. Iertarea creștină – o speranță a renașterii	172
3.3. Pedeapsa – lege armonioasă a recompensării	176
3.4. Pedeapsa lui Raskolnikov este dublul său diabolic, Svidrigailov	180
3.5. Purificarea morală prin „ocnă” (etica crimei)	182
3.6. <i>Pocăința</i> este actul de critică și de curățire a conștiinței	187
3.7. Vinovăție universală și iubire universală	190
3.8. Numai în credință se dezvăluie valoarea personalității	200
4. Ideologia iudeo-creștină și ideologia păgână în romanul dostoievskian	203
5. Romanul <i>Crimă și pedeapsă</i> la intersecția „civilizației rușinii” (greacă) cu „civilizația culpabilității” (iudeo-creștină) ...	206

CAP. V. DOSTOIEVSKISMUL – DEPĂȘIRE A FREUDISMULUI

<i>Argumentum</i>	210
1. Metodologia dostoievskismului	211
1.1. Rolul artistului nu este de a reproduce realitatea ci de a o transfigura	211
1.2. Intuiția mistică creatoare – metoda principeps	212

1.3. Realism fantastic și mistic	217
1.4. Metoda autoanalizei dostoievskiene	226
1.5. Personajele sunt propriii lui „copii”, fiecare fiind o altă mască a sa!?	229
1.6. Romanul polifonic – metoda „compozitorului muzical”	230
1.7. Conflictul dintre Eu și alter ego: personajele se vorbesc pentru „celălalt”	235
1.8. Empatia și intropatia tip Dostoievski	239
1.9. Metoda personificării și individualizării obiectelor ...	247
1.10. Teoria napoleonismului transformată în metodă ...	250
1.11. <i>Coincidentia oppositorum: pro și contra</i> în sfera spiritului	253
1.12. Paradoxurile eroului dostoievskian	261
1.13. Aplicarea teoriei mutației spontanee	262
1.14. Metoda „aur sub noroi”	263
1.15. Tropismele – mișcări psihice situate la limita incertă incertă dintre conștient și inconștient	264
2. Concepția și „ideologia” dostoievskiană	265
2.1. Un logos rusesc despre spiritul rusului	265
2.2. Dostoievski văzut de germanul Hans Prager	268
2.3. Dostoievski și „dostoievskismul”: tragedia subteranei	269
2.4. De la „ <i>cogito, ergo sum</i> ” la „sufăr, deci exist” și „iubesc, deci exist”	276
2.5. Filosofia ocnei (ocna ca eliberare) – o antifilosofie	278
2.6. Fericirea se cumpără cu suferință	283
2.7. Ateismul este crima cea mai înspăimântătoare	284
2.8. Psihologia milei se opune teoriei supraomului	290
2.9. Despre premisa solipsistă, egoismul extrem	295
2.10. Libertatea primordială este libertatea harică	298
2.11. Preceptele din catehismul dostoievskismului	308
2.12. Sociologia bârlogizării subterane	318

CAP. VI. DOSTOIEVSKI FONDEAZĂ PSIHOLOGIA EXISTENȚIALĂ CREȘTINĂ

1. Søren Kierkegaard și F.M. Dostoievski – întemeietorii existențialismului creștin	322
2. Dostoievski este totuși un antinihelist!	329

3. Dostoievski este dublul lui Nietzsche răsturnat	335
3.1. Dostoievski și Nietzsche – „frați gemeni” prin identitatea experienței lor interioare	335
3.2. Dostoievski și Nietzsche își trimit reciproc ecouri ...	337
3.3. Fostul student în drept (Raskolnikov) cade la examenul de supraom	345
3.4. Concepția despre om și despre Dumnezeu este fală care îi desparte pe cei doi profeți	346

CAP. VII. DE LA PSIHOLOGIE LA METAPSIHICĂ ȘI SPIRITOLOGIE

1. Dostoievski întemeiază spiritologia – știința despre spirit, care depășește psihologia – știința despre psihic	361
1.1. Sufletul inconștient și spiritul inconștient	361
1.2. Spiritul își are miezul în Sine (sineizare și spiritualizare)	366
1.3. Adevărul și libertatea sunt viață întru spirit	371
1.4. Chiar dacă spiritul nu este pur, el poate fi liber? ...	376
1.5. Cu Dostoievski începe era psihologiei abisale și a spiritologiei creștine	379
2. Sinele la Freud și la Dostoievski	388
3. Psihanaliștii „disidenți” sunt cei mai buni avocați ai lui Dostoievski	394
4. Dostoievski – pionier al selfismului contemporan	401

CAP. VIII. SPOVEDANIA – O PSIHANALIZĂ AVANT LA LETTRE

1. Mărturisirea și iertarea	405
2. Spovedania lui Stavroghin (făcută părintelui Tihon) ...	411
3. Spovedania lui Kirillov (<i>Demonii</i>) care crede că prin sinucidere va deveni Dumnezeu	436
4. Spovedania lui Ippolit Terentiev (<i>Idiotul</i>) izvorăște din răzvrătire și din sentimentul absurdului	442
5. Spovedania lui Versilov-tatăl (<i>Adolescentul</i>), bolnav de mitomanie, purtând un brâu de cuie	455
6. Spovedania lui Ivan Karamazov, acest Hamlet rus înzestrat cu măreție dar devorat de mediocritate	460
7. Spovedania lui Raskolnikov – „supraomul” care vrea să se realizeze prin crimă	480
8. Spovedania „omului din subterană”	504

CAP. IX. ÎNCERCARE DE TIPOLOGIE IMPOSIBILĂ

1. Atipicalitatea personajelor lui Dostoievski	520
2. Personalități accentuate în opera lui Dostoievski	525
2.1. Dostoievski – personalitate accentuată?	525
2.2. Trăsături individuale din sfera aspirație-inclinație ...	526
2.3. Trăsături individuale din sfera afectiv-volitivă	528
2.4. Personalități accentuate în opera lui Dostoievski ...	529
3. Paradoxalistul dostoievskian	530
4. Bârlogizatul sau omul ungherului	536
5. Omul dialogal	541
6. De la Dumnezeu-comuniune de persoane la omul dostoievskian ca paradigmă a comuniunii umane	548

CAP. X. PERSPECTIVELE DESCHISE DE DOSTOIEVSKI PSIHOLOGIEI ADÂNCURILOR

1. Dostoievski fondează psihologia abisală înaintea lui Freud	552
2. Psihanaliza freudiană este depășită de autopsihanaliza existențial-creștină	556
3. Personologia dostoievskiană	559
4. Profilul omului dostoievskian	563
5. Șpiritologia în căutarea umanului pierdut	566
6. Haosologia spirituală	568
7. Rațiunea inimii	571
8. Psihologia fantasticului și realismul fantastic	574
9. Iubirea activă și mistică	576
10. Empatia până la fuziune spirituală	577
11. Dostoievski deschide larg poarta psihologiei existențiale în literatura mondială	578
12. Dostoievski critică psihologia obiectivă și promovează o psihologie calitativă, profund umanistă	580
13. În spiritul uman (subteran) conviețuiesc credința și revolta	585
14. Psihologia suferinței	588
15. Înțelepciunea ocnei și revelația dumnezeiască în inima omului	590

BIBLIOGRAFIE	595
--------------------	-----

„În zadar am încerca să facem din Dostoievski un sfânt. N-am reuși. Dar nu văd niciun sfânt care n-ar fi mândru să-i dezlege curelele încălțăminteii.”

EMIL CIORAN

PRECUVÂNTARE

Consonanțe și disonanțe în concepția psihologică a două genii

În perioada anilor 1956–1961, când eram student la Psihologie, am avut marea șansă să citesc trei cărți răscolitoare semnate de rusul Feodor Mihailovici Dostoievski: *Amintiri din casa morților*, *Crimă și pedeapsă* și *Dublul*. Am fost atât de entuziasmat, după prima lectură, încât m-am hotărât să studiez aceste opere psihologice cu creionul în mână, să fac sublinieri pe text și să realizez *consecte* care au și fost consemnate într-un caiet special. Mi s-a părut atunci că pot învăța din cărțile lui Dostoievski mai mult decât din manualele sau tratatele de psihologie și psihopatologie, la care aveam acces în acea epocă, în care psihologul rus nu era *deschis* pentru psihologia românească, dominată și sufocată de reflexologia pavlovistă. Din 1956 și până în prezent am rămas fascinat de opera acestui titan al psihologiei universale. Admirația și pasiunea mea pentru psihologia dostoievskiană s-au amplificat odată cu trecerea timpului.

Mi s-au părut captivante și provocatoare „călătoriile” lui Dostoievski în lumea nesfârșită și misterioasă a spiritului adânc. De aceea, din studenție, mi l-am ales nu ca pe un maestru sau profesor, nici măcar ca pe un simplu model, ci mai degrabă ca pe *daimonul* meu lăuntric (*daimon* – în înțeles socratic). De fapt,

descoperindu-l pe Dostoievski încercam să mă descopăr pe mine însumi. Mi l-am luat drept călăuză în călătoria mea spre Centru, adică spre *Sine*. Acesta este efectul inevitabil al psihologiei sale.

Am descoperit un uriaș psiholog crâncen și sagace, nebun și genial, ireconciliabil și capricios, covârșitor și copleșitor, crud și tulburător, creștin și eretic, angelic și demonic, sfânt și bolnav. El scrie ca să se chinuie, parcă vrea să se răzbune pe cineva, să se răzbune pe sine. De altfel și urmașul său Sigmund Freud parcă ar vrea să se răzbune. Amândoi au ca vocație *autofagia* și *autoflagelarea*.

Literatura dostoievskiană nu caută nici persuasiunea, nici în-doctrinarea, nici educarea oamenilor; misiunea ei este trezirea și dezamăgirea. Temele sale predilecte sunt ale existențialismului creștin: crima, pedeapsa, umilința, smerenia, trufia, suferința, iubirea, Dumnezeu, dedublarea, demonizarea, spiritul adâncurilor etc. La Dostoievski, coborârea către esențial, către spirit, nu se face în chip gradual, eșalonat, ci prin *căderi*, prin prăbușiri subite, pe al căror abis este cu neputință să clădești o construcție doctrinară solidă. Credem că el ar fi fost de aceeași părere cu Emil Cioran: convingerile creează un „aer clocit”. Dacă ne referim totuși la „dostoievskism”, acesta nu este un sistem ci lipsa unui sistem (întocmai ca la confratele său spiritual Friedrich Nietzsche), este doar o „amprentă” cu totul deosebită, o explorare a haosului lăuntric. El nu elaborează teze sau răspunsuri la *întrebări* la care nu se poate răspunde ușor. Gândirea lui Dostoievski nu este nici constructivă, nici pozitivă, nici lucidă. Dimpotrivă, este mai curând o *deconstrucție* (în sensul postmodernismului promovat de Jacques Derrida sau Richard Rorty), este o *dialectică negativă* (similară întrucâtva cu a lui Søren Kierkegaard), este agonie și extaz, este intuiție mistică. La Dostoievski spiritul experimentează perpetuu conflictul dintre ideile extreme, conflictul axiologic este o agonie a rațiunii care nu-și este suficientă sieși, o agonie urmată de un extaz creator-mistic care deconstruiește pentru a construi din nou. Haosologia sa interioară este negarea ordinii strâmbe a lumii.

Dostoievski nu-l ajută pe om, nu-l măgulește și nu-l reconfortează, ci îl biciuie ca să-l trezească; dar nici nu se erijează în judecător al semenilor săi de pe o poziție de forță sau de suficiență automulțumitoare. *El nu se preferă celorlalți*. El are *complexul lui Iona* (descoperit de Abraham Maslow), adică teama de propria măreție, teama de mândrie și aroganță, fuga de propriul talent (Iona a fost un profet evreu care a trăit în secolul al VIII-lea î.Hr.; potrivit Vechiului Testament a fost înghițit de o balenă din care a ieșit întreg după trei zile).

Urmând judecata ambiguă a lui Zarathustra, Dostoievski se străduiește să accelereze căderea a ceea ce deja cade: va conserva astfel acea voce negativă și deconstructoare în care se refugiază primordial chipul și spiritul omenescului din *subom* (omul din subterană).

În *Tratatul de descompunere*, Emil Cioran spune: „În sine, orice idee este neutră sau ar trebui să fie; dar omul o însuflețește, proiectându-și în ea flacăra și nebunia; impură, preschimbată în credință, ea se inserează în timp [...] are loc astfel trecerea de la logică la epilepsie”. Nu cred că Cioran nu s-a gândit la Dostoievski! *Ideea încorporată în credință* este unul din marile secrete ale lui Dostoievski. În crusta groasă, în blindajul de batiscaf al credinței, noi trebuie să întrevădem ideea.

Psihanalistul contemporan Vladimir Marinov descoperă patru axe principale ale romanului dostoievskian: 1) o axă idealizată căreia îi răspunde *eroul*; 2) o axă comică: *bufonul*; 3) o axă compulsională: *omul subteran*; 4) o axă a sacrificiului: *criminalul*.

Am încercat să pun față în față concepțiile celor doi titani (S. Freud și F.M. Dostoievski): din lunga analiză comparativă pe care am realizat-o, a reieșit superioritatea lui Dostoievski în ceea ce privește *omenescul* din om, spiritul și Sinele său adânc. S. Freud rămâne totuși un foarte viguros scientist; deși Dostoievski creează opere de artă fără a încălca sau denatura științificitatea psihologiei sau psihiatriei. Ba mai mult, deseori artistul îl depășește pe omul de știință, căruia îi oferă sugestii, ipoteze, analize de caz.

Cea mai mare parte a operei dostoievskiene conține un postulat major al metodologiei psihanalitice: *explicarea normalului trecând prin patologic*. De fapt, la Dostoievski nu există granițe precis conturate între normalitate și anormalitate; acestea sunt două stări ce se transpătrund ca două penumbre în mișcare, sau ca doi nori care se întâlnesc și se contopesc. În romanul *Crimă și pedeapsă* ia naștere o *întrebare* care va primi răspuns în ultimul roman, *Frații Karamazov*. Primul are ca temă matricidul, al doilea paricidul; tema infanticidului este prezentă în ambele. *Crimă și pedeapsă* este, cu deosebire, *roman-analiză*, roman-spovedanie. *Frații Karamazov* este *romanul sinteză*. Dacă „dintre toți eroii lui Shakespeare numai Hamlet ar fi putut să scrie tragedia sa”, remarca un cercetător shakespearolog, dintre toți eroii lui Dostoievski numai Ivan Karamazov (un Hamlet rus) ar fi putut să scrie romanele lui. Romanele dostoievskiene ne provoacă cu întrebări, cu paradoxuri și meditații asupra absurdului, în cel mai autentic stil existențialist. Răspunsurile sunt suspendate sau doar schițe posibile și vag conturate; fiecare cititor poate răspunde în felul său, pentru că adevărul este trăire subiectivă. În acest punct Dostoievski se întâlnește cu danezul Søren Kierkegaard (1813–1855). De aceea, credem că este corect să-i considerăm pe amândoi, împreună și separat, ca fondatori de drept ai existențialismului creștin. Înaintea existențialiștilor *omul subteranei* proclamă maiestatea absurdului.

Cea mai adecvată comparație între Freud și Dostoievski poate fi întreprinsă prin paralela dintre scrierile celor două genii – *Totem și tabu* („romanul negru” al psihanalizei, cf. M. Eliade) și *Frații Karamazov* – care prezintă o seamă de analogii și disanalogii remarcabile. Fobia infantilă, sărbătoarea păgână dionisiacă, sacrificiul hristic sunt articulate cu problema uciderii tatălui. Cele două opere sunt străbătute de intuiția (intelectuală la Freud și mistică la Dostoievski) unei temporalități arhaice care reliefează, din perspectivă arhetipologică, nu doar istoria individului sau a familiei, ci și drama primordială a omenirii. Scriitorul ajunge pe căile sale literar-artistice la adevărurile psihanalizei, anticipând-o. Dostoievski

ne demonstrează că literatura poate fi chiar mai pătrunzătoare decât psihanaliza freudiană, că literatura dostoevskiană poate pune în discuție adevărurile științei despre inconștient. Vl. Marinov se referă la *Frații Karamazov* ca la dublul științific al lucrării *Totem și tabu*, generându-se o reciprocă iluminare a literaturii și științei. Atât de mare este asemănarea între cele două scrieri, încât Marinov avansează ipoteza, în care eu cred, că între ele ar exista chiar o relație directă: *viziunea romancierului ar fi influențat viziunea omului de știință*. Romanul-sinteză dostoevskian este opera care se aproprie foarte mult de tema obârșiiilor – paricidul colectiv, descris de Freud în *Totem și tabu*. „Hoarda lui Dostoievski” sugerează tema hoardei originare a lui Freud.

Benedetto Croce (1866–1952) spune că Dostoievski este printre zeii tutelari ai psihanalizei, iar Alberto Moravia susține că inconștientul a fost descoperit de Dostoievski.

După formula psihanalistului A. Besançon (1968), la Dostoievski *dorința* suferă o „disociere” în trei componente: sadism pentru bătrâne, tandrețe pentru fecioare, senzualitate pentru fete. *Tema pedofilă* este o metaforă obsedantă a creației dostoevskiene, o metaforă pentru caracterul traumatic al sexualității umane. Expresată în salon (cu doamne și domnișoare de față), sau la urechea „prietenilor” (a lui Turgheniev), cu graba unei nevoi nestăpânite de ispășire, dar și cu dorința ascunsă de a șoca și de a scandaliza, *mărturisirea violării unei fete pubere* (precum Matrioșa din *Demonii*) avea la Dostoievski caracterul unui *complex* pe care dorea să-l expulzeze ca pe un „corp străin” pentru a obține iertarea celuilalt, sau măcar înțelegerea pentru gestul nesăbuit al unui geniu nebun căruia îi este îngăduit aproape orice. Pe plan literar, momentul culminant al temei seducției pedofile îl constituie *sposedania lui Stavroghin*. De asemenea, tema pedofilă este abordată prin intermediul viselor-coșmar ale lui Svidrigailov (dublul lui Raskolnikov), acest „diavol seducător”. Nici astăzi criticii nu abordează cu plăcere această temă; se manifestă o „rezistență” care îl face pe Vl. Marinov (1993, p. 81) să creadă că romancierul a

atins aici un punct sensibil al inconștientului, un *tabu* și mai profund decât cel al paricidului și incestului. Atât la Stavroghin cât și la Svidrigailov apare viziunea „vătămătoare” a unui păianjen care ne trimite cu gândul la „scindarea” din *simbolul* arhetipal al păianjenului: păianjenul cu pânza sa derizorie simbolizează decăderea omului care a vrut să se ia la întrecere cu Dumnezeu, adică ambiția demiurgică pedepsită (Matrioșa este fetița de unsprezece—doisprezece ani care, fiind sedusă de Stavroghin, se sinucide cu sentimentul de a-L fi ucis pe Dumnezeu). Păianjenul amenințător, așezat în centrul pânzei sale (interioritate) este, pentru psiha-nalist, un simbol de introversiune și narcisism, de absorbire a sufletului de către propriul său centru (Sinele).

La Freud poate fi remarcată coabitarea dintre un proces de identificare care poate împinge Eul să se spargă în „personalități multiple” (Eul, Sinele, Supraeul), procesul de transpoziție a libidoului sexual de obiect în libido narcisic „desexualizat” și fenomenul de demixare (dezunire) a diferitelor pulsiiuni amestecate, în primul rând fenomenul de demixare a pulsiiunii de viață de pulsiiunea de moarte. Putem observa din lectura atentă a romanului *Crimă și pedeapsă* cât de „desexualizat” este sadismul lui Roskolnikov comparativ cu masochismul eroului diabolic care este senzualul Svidrigailov. În a doua teorie pulsională a lui Freud, care derivă din a doua sa topică (1920), apare corelația dintre instanța Supraeului și acțiunea pulsiiunii de moarte (Supraeul devine în melancolie „o pură cultură a morții”, ne spune Freud în *Das Ich und das Es*, 1923). Dar în universul dostoevskian mai întrezărim existența unui *raport subteran* între polifonia personajelor, care trădează extraordinara capacitate a Eului autorului de a se întrupa în personalități multiple, și locul important, crucial, pe care îl ocupă pulsiiunea de moarte (sub forma crimelor și sinuciderilor) în universul său. La Dostoievski Supraeul tinde să se deplaseze spre vârf, care este tipic pentru conversia isterică sau epileptică și manifest în crimele comise de Raskolnikov sau în sinuciderea lui Svidrigailov, în care organul vizat este *capul*; ca și când această deplasare spre

vârf, adică spre Eu, spre cap, spre creier, ar fi rațiunea ultimă a procesului de desexualizare cât și a celui de dezunire pulsională. Astfel, ni se reliefează una dintre dominantele obsesionale ale gândirii psihologice dostoievskiene: *rațiunea* (mai ales când este inserată în formele patologice de delir, ca la Raskolnikov, Ivan sau Kirillov) *posedă o afinitate ascunsă (subterană) cu pulsiunea de moarte.*

Dostoievski se dovedește a fi un subtil psihianalist *avant la lettre*. Și Vasile Dem. Zamfirescu (1998, p. 157) crede că Freud ar fi scris celebrul său roman științific *Totem și tabu* sub influența, mai mult sau mai puțin conștientă, a romanului tragic *Frații Karamazov*, a cărui lectură o făcuse cu câțiva ani înainte. Spre deosebire de Dostoievski, care-și elabora cărțile prin intuiție mistică, introspecție și autoanaliză (să nu uităm extazul premergător și ulterior crizelor de epilepsie, similar cu „*peak experience*” a lui A. Maslow), psihianaliza lui Freud se alimentează dintr-o practică psihoterapeutică de un tip aparte. Dostoievski este obsedat de spirit și de Sine, el vede omul ca pe un *univers* cu ordine și haos, cu încărcătura sa de ancestralitate și inconștient arhaic și cu chemarea sa spre abisurile spiritului, ascuns și adânc. Și totuși... parcă ar fi avut loc un straniu *dialog* între Freud și Dostoievski. Romancierul rus poate fi considerat un precursor al psihianalizei, dar a reduce psihologia dostoievskiană la psihianaliză este un grav reductionism și o condamabilă blasfemie.

Limitându-ne la perspectiva psihianalitică se pot desprinde mai multe deosebiri: 1) principala deosebire, cât o „prăpastie”, din care derivă toate celelalte deosebiri, este în planul fenomenului religios: în timp ce psihianaliza freudiană este ateistă, cea dostoievskiană este profund creștină; 2) psihianaliza freudiană, riguros structurată științific, se limitează la scheme, la concepte, topici, principii; dimpotrivă, psihianaliza dostoievskiană se deschide spre spirit, studiind trăirile sale ascunse în adâncuri: în timp ce psihianaliza freudiană numește sufletul omenesc „aparat psihic” și face apel la „instanțe psihice”, comandate de *libido*, psihianaliza dostoievskiană forează mai în adânc și ajunge până la *spirit*, unde nu mai

comandă sexul ci credința ancestrală, conștiința cosmică (Bucke, 1901) și arhetipurile sacre, magice și mitice; 3) psihanaliza freudiană se limitează la dialectica conștient–incoștient, psihanaliza dostoievskiană este o dialectică simultan inter și intrasubiectivă, psihică și metapsihică, având în vedere relații complexe, reversibile și complementare între ample *trăiri* (inconștiente și conștiente, subconștiente și supraconștiente) ca speranța, credința și trăirea mistică, aflate în raporturi stranii cu opusele lor (disperarea, păcatul și ura), dialectica demoniic–angelic etc.; 4) psihanaliza freudiană recunoaște că are limite și se simte dezarmată în fața rafinamentului psihologic al creației artistice (mărturisește S. Freud), pe când *psihanaliza creștină a adâncurilor* a lui Dostoievski nu are limite de timp și spațiu pentru că premisa și rezultanta ei reprezintă relația spiritului uman cu divinitatea, ori Dumnezeu sau spiritul nu au niciun fel de limite; 5) în timp ce psihanaliza freudiană este ancorată în biologic și prin pansexualismul său îl trage pe om spre animal și îl jignește, psihanaliza dostoievskiană îl consideră pe om ca fiind o ființă spirituală, referindu-se la religia suferinței și iubirii, la mântuirea prin suferință; 6) în timp ce psihanaliza freudiană ia în considerare doar două tipuri de iubire, iubirea senzuală și iubirea tandră, psihanaliza dostoievskiană pornește de la iubirea mistică fără a le ignora pe celelalte două; 7) metoda de cercetare a psihanalizei freudiene este una rațională, logica pozitivă a experimentului, pe când psihanaliza dostoievskiană investighează omul prin imaginația durerii, intuiția mistic-creatoare și revelația iluminatorie.

Se pare că arta are mai mari posibilități de cunoaștere a omului și a spiritului său decât știința. Este o mărturisire a lui Freud!

Spovedaniile personajelor lui Dostoievski sunt psihanalize complexe care au virtuți pe care nu le avea metoda freudiană: ele sunt și autoanaliză și psihanaliză existențială și au ca scop mântuirea și iertarea divină.

Vasile Pavelcu (1972, p. 88), observând că nu este echitabil ca toate erorile comise de psihanaliză să fie atribuite fondatorului

ei, scria: „Este greu să se separe partea de adevăr de partea de eroare într-o doctrină atât de complexă și atât de discutată cum este psihanaliza. Cu atât mai mult cu cât, chiar și greșind, un asemenea curent de gândire – în măsura în care la bază se află seriozitate și intenții științifice, cum este, indiscutabil, cazul lui Freud – stimulează dezbatere, contrademonstrații și cercetări care contribuie, uneori într-o mare măsură, la depistarea problemelor și lărgirea orizontului” (apud Leonard Gavriliu, 1992, pp. 8–9). Cu tot avertismentul lui V. Pavelcu, am avut cutezanța să revelăm contribuțiile lui Dostoievski în dezvoltarea psihologiei omului, opunându-l mereu lui Freud. *Dostoievski contra Freud*: numai în opoziție cu psihanaliza freudiană am putut să reliefăm marile virtuți și perspective ale *psihologiei creștine a adâncurilor*.

Încă din 1907, observând unele analogii între actele unor nevrotici și practicile religioase, S. Freud nu a rezistat tentației de a identifica în nevroza obsesională o religie deformată, iar în religie o nevroză obsesională universală. A fost în așa măsură captivat de simetria acestei idei încât ea a devenit, la rândul ei, o adevărată obsesie freudiană (L. Gavriliu, 1993, pp. 5–6).

În *O amintire din copilărie a lui Leonardo da Vinci* (1919, VIII, p. 151) Freud scria: „Psihanaliza ne-a învățat să recunoaștem legătura intimă care unește complexul patern cu credința în Dumnezeu, ea ne-a arătat că dumnezeul personal nu este nimic altceva, din punct de vedere psihologic, decât un părinte transfigurat”. Freud a afirmat fondul pulsional al religiei: frica și dorința au generat credința. El vede în religie refugiul tuturor tendințelor reprimite în individ – ură, gelozie, nevoie de a persecuta și de a distruge – pe care instituția ecleziastică îi permite să le raporteze asupra dușmanilor grupului religios. Totul se organizează în jurul simbolului patern, al nostalgiei tatălui. Religia s-a întemeiat biologic pe situația de dependență și neajutorare, care caracterizează doar copilăria omului.

Însă după cum apreciază Paul Ricoeur (1998, pp. 561–570) psihanaliza freudiană vede greșit analogia dintre religie și nevroză;

ea îi poate arăta omului religios propria lui caricatură, dar îi lasă sarcina de a medita la posibilitatea de a nu semăna cu dublul său *schimonosit*. Căci despre o schimonoseală este vorba și despre o înțelegere de sine prin schimonosire: *schimonosirea infantilului*, *schimonosirea nevroticului*, *schimonosirea primitivului*, acuză P. Ricoeur.

Pentru Freud, religia este monotona repetare a propriilor ei origini. Ea este un continuu mers pe loc, pe solul propriului arhaism. Tema „întoarcerii refulatului” nu înseamnă altceva: euharistia creștină repetă prânzul totemic, așa cum moartea lui Hristos o repetă pe cea a profetului Moise, care repetă, la rândul ei, uciderea originară a tatălui. Aceasta este interpretarea specific freudiană a religiei: sensul ei „ascuns” este repetarea nostalgiei după tată. Pentru că este pe vecie *slab ca un copil*, omul rămâne pradă nostalgiei după tată. Omul-copil, față în față cu natura, își făurește zei după chipul și asemănarea tatălui.

Carl Gustav Jung va respinge explicațiile lui Freud în privința religiei, demonstrând că, departe de a fi o nevroză, religia este mai mult o *psihoterapie* pentru o angoasă realmente universală. *Nu este maladie, ci remediu*. Mai bine decât oricine demonstrează acest adevăr creștinul ortodox Dostoievski. *A-l descoperi pe Dumnezeu în păcat*, adică în adâncurile suferinței, în orizontul paradoxal în care răzbate calea dublă a asprimii și a clemenței, iată o idee dominantă în psihologia dostoievskiană. Dostoievski îi arată omului calea pe care, avansând, poate trăi într-o *unitate esențială* exaltarea și umilirea. Filosoful Roland Dalbiez (profesorul lui Paul Ricoeur) arăta, în 1936: „Opera lui Freud este analiza cea mai profundă din câte a cunoscut istoria a ceea ce nu este cel mai omenesc din om”. Deci, explorarea a ceea ce *în om este cel mai puțin omenesc*. Or, Dostoievski este *deasupra* acestei concepții, pentru că el a realizat analiza psihologică, suprapsihanalitică, cea mai profundă din câte a cunoscut istoria, *atât a ceea ce nu este cel mai omenesc din om, cât și a ceea ce este cel mai omenesc în om*. „Subomul” său este infinit mai omenesc decât supraomul schematic al lui Nietzsche.

Abraham Maslow afirma, în mod surprinzător, că psihanaliza freudiană care studiază „specimenele infirme” nu poate duce decât la o „psihologie infirmă”, care pierde din vedere personalitățile mature, creatoare, echilibrate și sănătoase. Într-o oarecare măsură această critică i se poate aduce și lui Dostoievski. Numai că psihologia lui pătrunde mai adânc decât Freud până în spirit și Sine, unde se află credința în Hristos care îi salvează pe păcătoși ca Raskolnikov, Sonia, Zosima și alții.

Dostoievski a fost un *creștin eretic* și totuși... un creștin. El a trăit când ca un eretic când ca un bun creștin, dar a murit ca un ortodox pravoslavnic. În a doua parte a vieții lui de scriitor, după ruptura existențială produsă de ocnă, el și-a dat seama că nimic altceva nu poate redresa mizeria și suferințele nedrepte decât un nou ideal, o nouă valoare, care i s-au părut întruchipate în Iisus Hristos.

Dostoievski a dezvoltat în întreaga sa operă, izvorâtă din viața sa, o psihologie a suferinței. Suferința este o experiență trăită în spirit, cu efecte benefice și malefice asupra autocunoașterii și autorealizării. Suferința ne ferește de mediocritate, ne sporește demnitatea; suferința întărește spiritul care astfel își află Sinele.

Spovedaniile lui Dostoievski sunt suprapsihanalize pline de căință, iar căința este actul de critică și de curățire a spiritului. Spovedaniile dostoievskiene sunt adevărurile știute sau încă nescosite „din ascundere” pe care pretindem cu înverșunare că le ignorăm, sunt cuvintele și ideile pe care nu îndrăznim să le spunem deschis, ceea ce primim prin suferințele negate și tăcute ale părinților și ale „strămoșilor noștri cărunți” și le transmitem propriilor noștri copii prin *tăcerea* noastră. În suferința lui *Dostoievski*-omul se întrezărește înțelepciunea ocnei și revelația hristică din inima sa.

Principalele sale romane sunt centrate pe o *parabolă creștină*: *Crimă și pedeapsă* pe învierea lui Lazăr, *Demonii* pe vindecarea demonizaților din ținutul Ghetsimanilor, *Frații Karamazov* pe ideea grăuntelui de grâu (după Ioan). Aliașa Karamazov se află la capătul „de sus” al crucii, iar criminalul epileptic Smerdeakov

la cel „de jos”. Dostoievski instaurează un realism mistic în psihologia credinței: folosirea Evangheliei într-un spirit nou. Suferința acordă un nimb de sfințenie personajelor sale: Zosima, Sonia, Mîșkin. Limita interioară „de netrecut” din Sine este memoria păcatului originar. Dostoievski fondează *psihohristologia*, ca originală psihologie a credinței ortodoxe, care este o *hristoterapie* (înaintea adepților lui Viktor Frankl, 1993).

Dostoievski se remarcă ca un fin și pasionat cercetător al spiritului. Dacă psihologia este știința despre psihic, explorarea spiritului poate fi numită *spiritologie*. Dostoievski este printre primii creatori ai lumii care este preocupat de problematica vastă și complexă a spiritului uman. Spiritologia lui creștină nu are niciun fel de legătură cu spiritismul pe care l-a criticat deseori în jurnalele sale. În domeniul spiritului putem surprinde apropieri între Dostoievski și Hegel sau N. Hartmann. În *Filosofia spiritului* (1966, p. 25) Hegel scria că „spiritul are [...] puterea să se mențină în contradicție și deci în durere (subl. ns.), atât împotriva răutății, cât și a nenorocirii”; „spiritul fiind ceea ce este adevărat în om”. Nicolai Hartmann, în *Problema existenței spirituale* (Berlin-Leipzig, 1933), arăta că omul este o *ființă spirituală*, singura de acest fel pe care o cunoaștem.

În concepția spiritologului rus, spiritul nu este doar conștient, ci și inconștient și subconștient, având o amprentă mistică. Spiritul profund este, la Dostoievski, întotdeauna cel care suferă. Poate că cineva ar reuși să facă o clasificare a personajelor sale folosind drept criteriu capacitatea de a suferi spiritual și organic. La un prim nivel de investigare, Dostoievski găsește spiritul adâncit în întuneric. Explorând mai adânc, el descoperă grădini și plantații, cum i-ar fi plăcut lui Nietzsche să spună. Dostoievski găsește în spirit, într-un chip alternativ, iar uneori aproape simultan, „grădini înflorite” și „vulcani în creștere care își așteaptă ceasul erupției” (metaforele îi aparțin lui Nietzsche). Dostoievski parcă strigă de dincolo de mormânt: *Cine vrea să înțeleagă viața spiritului*

trebuie să fie așa cum sunt eu, cu un pas dincolo de viață. Ochii săi mistici căutau ceva dincolo!

Este știut că *șamanul* vrea să se comporte ca un *spirit*. Dostoievski este un fel de șaman (cel mai mare șaman rus va fi Rasputin, 1865–1916) care aleargă spre propria sa vindecare. El își prescrie singur „tratamentul”: creația artistică și psihologia creștină a adâncurilor. Dostoievski ne învață că Dumnezeu a pus în noi adâncul, iar a privi în adânc înseamnă a privi spre obârșie, spre „mintea strămoșilor noștri cărunți” (Jung) și dincolo de ea. Numai vârtejurile prăpastiei ne dau măsura înaltului. Superficializându-se și mediocrizându-se, omul pierde sensul adâncimilor spiritului și odată cu acestea își pierde credința, speranța și iubirea. Ca să fie readus la *eroismul* adâncimilor, ca să fie scos din magma superficialității și platitudinii, omul trebuie stârnit, tulburat, neliniștit. Dostoievski reușește, ca nimeni altul în istorie, ca prin stârnirea neliniștii (metafizice și religioase) să cuprindă, să cutremure, să biciuiască spiritul din ființa umană. Biciul acestei neliniștii mântuitoare este Sinele. Spiritul lui *Dostoievski-omul* era ars de un dor: chinuitorul dor de infinit. El ne dovedește că sensul și suprasensul dramatic al vieții se descoperă prin intensitatea dorului de eternitate. Nemurirea nu se poate cuceri decât cu prețul dorului de veșnicie.

Scopul principal al lucrării de față este să dezvăluie originalitatea, unicitatea și valoarea eternă a psihologiei dostoievskiene, *să arate psihologilor pe Dostoievski în Dostoievski*. Romanul său psihologic are unicitate pentru că este chiar un *roman spiritologic*, singurul de până la el. După Dostoievski genul a mai fost încercat de Lev Tolstoi, Marcel Proust, Edgar Allan Poe, Thomas Mann, Stefan Zweig, Franz Kafka, surorile Brontë, Virginia Woolf etc. Spiritologia instaurată de Dostoievski este un permanent haos care se înfruntă perpetuu cu ordinea, cu o ordine de tip *flacără*, nicio dată cu o ordine de tip *cristal*. În spiritul adânc nu poate exista ordine fără haos. Ordinea provine din haos, demonstrează *psihologia sinergetică*. Dostoievski este fondatorul *haosologiei spirituale*.

Haosul spiritual este întreținut, ca un foc mocnit, de anxietate, de paradox și mai ales de păcat. Dostoievski însuși este un păcătos, un criminal potențial, posibil pedofil, dar cu tendințe și dorințe de a fi un sfânt („sfântul păcătos”, cf. Emil Cioran). Dostoievski ne spune că în fiecare sfânt există un păcătos (Zosima, Alioșa, Tihon) și în fiecare păcătos este un sfânt (Sonia, Raskolnikov). El dezvoltă o extraordinară *psihologie a păcatului*. Păcatul este perechea necesară a virtuții. Virtutea activă *stăpânește* păcatul, dar nu-l poate desființa. Sfântul fără urmă de păcat este doar o schemă, nu un om; el nu-și poate anula carnea și nici arhetipul *umbrei*, ci doar le „îngroapă” în străfundurile inconștientului.

Înainte de Carl Gustav Jung, cu aproape o jumătate de secol, Dostoievski a făcut deosebirea dintre Eu și Sine: Eul nu este decât subiectul conștiinței, Sinele este subiectul întregului psihism, deci și al celui inconștient. Sinele este imaginea lui Dumnezeu în noi, un centru al psihismului; el nu este doar centrul ci și circumferința completă care cuprinde în același timp conștient și inconștient, el este subconștient și supraconștient, el este centrul acestei totalități. Sinele este o sinteză, dar o sinteză din care nu a dispărut tensiunea și care nu devine niciodată fuziune. Sinele este spirit.

Dostoievski demonstrează viabilitatea paradoxului lui A. Rimbaud, „Eu este un altul”. Eul se dedublează (Goliadkin), se triplează (Ivan Karamazov), se multiplică. Sinele este unic și indivizibil. Dacă și Sinele se divide, omul înnebunește, se sinucide sau asasinează: Raskolnikov, Stavroghin, Kirillov, Goliadkin, Ivan. La Dostoievski nu numai că *Eu este un altul* ci, deseori, *Celălalt ca atare este esența Eului meu*. Uneori, parcă, în sufletul personajelor supuse suferinței, fiecare Sine are proprietatea de a face parte din *Sinele tuturor Sinelor* (Demonii și Karamazovii). La Dostoievski putem descoperi și *Intersinele* (vezi cap. X, 3 și 5), în care se vede influențarea Sinelui de către Sine. *Intersinele* realizează absorbția totală a alterității. Dostoievski pledează pentru explorarea și valorizarea nelimitată a Sinelui de pe pozițiile religiei

creștine, spre deosebire de abolirea Sinelui în filosofii orientale (de exemplu, budismul Zen).

La Dostoievski găsim descrierea procesului de *sineizare*, de descifrare a misterelor Sinelui care îl interesa și pe Søren Kierkegaard și pe C.G. Jung (individuale). Spiritologul rus realizează o subtilă complementarizare între *sineitate* (înstăpânirea Sinelui) și *alteritate* (conștiința lui *alter ego*): perceperea Sinelui și intuirea sa (sineitatea – efect al sineizării) stimulează cunoașterea alterității; invers, fără cunoașterea alterității nu poate fi intuit Sinele. Dostoievski spunea: „Nu mă pot gândi pe mine fără să mă descopăr în lume”.

Dostoievski începe, în domeniul psihologiei omului, procesul de *decartezianizare* (L. Kolakowski, 1988). Divizând realitatea, cartezianismul ajunsese să se nege pe sine însuși, iar Sinele, veșnic virgin, stâlpul cunoașterii, dispăruse. Sinele cartezian este un fel de gaură neagră: el poate absorbi orice (mai puțin un *alter ego*) și nimic nu-i poate scăpa. Este însă inefabil și incomunicabil, de neconstruit conceptual.

Teologia medievală susținea că țelul suprem al „omului interior” era să descopere în sinea sa *Cuvântul divin* – sau, pur și simplu, pe Dumnezeu – pentru a-și anihila propria voință și a ajunge la starea de pasivitate perfectă. Până și Dostoievski ajunge să fie dominat de acest crez (parțial, prințul Mișkin), dar majoritatea personajelor sale privesc în interiorul lor nu doar pentru a descoperi divinitatea ci în scopul descifrării propriei individualități. În Sinele adânc se află și strălucește lumina arhetipului hristic. Chiar Mișkin era relativ conștient de puterile și limitele Sinelui său.

Omul-Dostoievski trăiește și creează între doi poli: Absolutul și Sinele – fortărețe care apără sensul și semnificația existenței umane, a omului ca ființă *spirituală*. Dostoievski urmărește atât *realizarea* personalității umane cât și pericolul *de-realizării* sale. Realizarea personalității înseamnă, în concepția psihologiei umaniste contemporane, împlinirea Sinelui (*Selfactualization*,

cf. A. Maslow, C.R. Rogers). Dostoievski ar putea fi considerat un precursor, un pionier al selfismului. În personalitatea eroilor săi Sinele este un nucleu central, de ordine și haoticitate (similar cu *Self*-ul la Jung sau Rogers), care pe lângă *proprium* (G. Allport), pe lângă attributele strict individuale, conține și ceva *străin* și straniu, departe de înțelegerea omenească, departe și dincolo de om. În Sine se află și forțe supraumane și subumane, care uneori sunt contraumane, venind din negura timpului.

Omul dostoievskian se află, în primul rând, în conflict cu propria sa mediocritate potențială și de aceea el poate să decadă în condiția de *subom* sau să urce spre *supraom*, dar niciodată absolut *neom*. Oricum, nu suportă *media*. Fie urcând, fie coborând, el devine *mai omenesc* decât orice medie. Care este calea? În esență, suferința și credința (mântuirea prin suferință). El preferă să ajungă criminal, demon, sinucigaș, pervers decât mediocru. El vrea să fie cu orice preț un *erou* sau un *antierou*, nu o creatură tremurătoare. Deseori este devorat de propria sa mediocritate rebelă: Goliadkin, Makar Devușkin etc.

În Siberia, uriașa activitate interioară a scriitorului-savant, lipsit până și de hârtie, nu s-a întrerupt nicio clipă. Elanurile sale revoluționare din tinerețe erau supuse unei ample și aspre reevaluări. În sunetul cântecelor ocnașilor și în zornăit de lanțuri avea loc revizuirea tuturor ideilor fostului adept al lui Petrașevski. Știm, din propriile mărturisiri, că în cei patru ani petrecuți la ocnele din Omsk el și-a reconstruit radical concepția inițială asupra omului. A fost ca o judecată din subteran, într-o totală izolare de societate, într-o adâncă singurătate spirituală. În anii următori, petrecuți tot în Siberia, la Semipalatinsk, Dostoievski a scris tulburătoarea carte *Amintiri din casa morților* (terminată în 1862). Un întreg deceniu de suferință rămânea în urmă. Se apropia *renașterea inițiatică* a omului, a cetățeanului, a artistului. Ocnașul genial aducea cu el caiete cu însemnări necunoscute, care în curând i-au adus o glorie universală și o intrare triumfătoare în eternitate. Siberia a fost locul

unei călătorii reversibile pe „celălalt târâm”, un „loc inițiativ” al purificării, al tămăduirii și mântuirii.

De acum încolo, vocația psihologului-artist este să elibereze spiritul oamenilor de lanțurile vieții și să dea glas tăcerii dinăuntru, pe care oamenii „s-o asculte și să și-o dezvăluie lor înșile”. Dmitri Karamazov a fost întâlnit de Dostoievski în calvarul său siberian. Infernul subteranei este un purgatoriu în care luminează speranța înnoirii. Dostoievski își păstrează vie speranța într-o purificare creștinească a păcătoșilor.

Însemnările din subterană reprezintă urlatul de groază al unui om care și-a dat seama că a mințit. Dostoievski scoate limba în fața propriei sale înțelepciuni. Omul din subterană este *paradoxalistul* prin excelență.

Personajele lui nu sunt tipuri, ci excepții, cazuri rare. Pe pământul sfânt nu poate călca decât „excepția”, alesul, „extraordinarul”. Credința, domeniul paradoxului divin (Hristos este cel mai desăvârșit paradox), este regiunea cea mai bogată a spiritului. Existența creștină este ținută pe crucea paradoxului. Cine fuge de suferințele crucii nu va putea privi transparența adevărului. Căci numai privirile abătute și umile se bucură de principiul elevației în lumină. Numai reculegerea în smerenie edifică și mântuiește. Spovedania devine, la Dostoievski, cea mai înaltă formă de psihanaliză, introspecție și psihoterapie.

Blaise Pascal (1623–1662), în chipul unei *vox clamavi in deserto*, a descoperit o nouă dimensiune a spiritului omenesc, *rațiunea inimii*. H. Bergson (1859–1941) o va numi *intuiție*, iar la Dostoievski se va dezvolta ca *intuiție mistică*. Dostoievski caută adevărul nu numai cu rațiunea ci și cu inima. Psihologii au fost obsedați de creier (cerebrologie, reflexologie) și au ignorat inima, izvorul afectivității și al intuiției, al speranței și al credinței.

La psihologul Dostoievski întâlnim înțelepciunea ocnei și revelația dumnezeiască din inima omului. Lumina din inimă pătrunde în spirit. Întreaga evocație a lui Dostoievski este străbătută de patosul învierii morale, al recuceririi sensului înalt și pur al vieții.

Ca psiholog, m-am străduit din răputeri să decriptez tainele psihologiei dostoievskiene. Mai greu mi-a fost să înțeleg enigmele personalității lui Dostoievski. Am crezut că dacă am unele afinități cu el – psihologia, credința creștină, paradoxul – voi reuși să-l înțeleg. Credința mea este că nimeni nu l-a înțeles pe deplin. Mi-am dat seama că nici eu nu-l pot înțelege pentru că nu sunt rus, nu am fost la ocnă și nu sunt bolnav de epilepsie.

Dostoievski a construit o înaltă psihologie care ar merita să facă obiectul unor cursuri universitare, așa cum se întâmplă astăzi cu psihanaliza lui Sigmund Freud. Psihologia lui este o psihologie existențială, o psihologie a Sinelui și a spiritului, o psihologie a credinței creștine, o psihopatologie a crimei, a pedepsei și a căinței.

Dostoievski a mușcat cu patimă din mărul eternității. El a fost un sfânt păcătos care a scris un singur roman: romanul subteranelor spiritului omenesc. Dostoievski fundează psihologia abisală înaintea lui Freud, el pune solid și definitiv temelia psihologiei creștine a adâncurilor.

Ne exprimăm sincera și profunda noastră grațitudine pentru sprijinul acordat, în diverse forme, domnilor profesori universitari Ion Ianoși și Vasile Dem. Zamfirescu, lectorilor universitari Mariana Tănase, Horațiu Blidaru și Lucian Radu, precum și psihologilor Dan Lengyel și Violeta Calcan.

CAPITOLUL I

DOSTOIEVSKI – PROROCUL ÎNTORS DIN IAD

1. Experiența subteranei și condamnarea la ocnă lăuntrică

În creația lui Dostoievski se desprind două etape despărțite de perioada în care a fost la ocnă (1849–1854): prima etapă ca un scriitor idealist, revoluționar și a doua etapă ca un scriitor înțelept, cu o filosofie proprie asupra omului și sufletului său.

Memoriile sale din ocnă sunt consemnate în două capodopere: *Amintiri din casa morților* (1862) și *Însemnări din subterană* (1864). Deși străduința autorului se îndreaptă spre analize tulburătoare ale psihologiei ocnașului și spre „tragedia subteranei” (cf. I. Ianoși, 1968 a), totuși cărțile mărturisesc vădit momente autobiografice. Dostoievski și-a ales un erou fictiv, care povestește în numele său întâmplări din ocnă. Sunt însă multe trăsături care-l înrudesce pe autor cu Aleksandr Petrovici Goriancikov, semnatul jurnalului. *Prima voce* a cărții nu este a lui Goriancikov, ci a editorului său, care îl introduce pe adevăratul narator. Funcția acestei persoane I este de a transforma în obiect (cognitiv) cealaltă persoană I (narratorul amintirilor). Scriitorul, care acceptase (din precauție) substituirea, se distanțează totodată, în acest mod, de Goriancikov. Convenționalitatea procedurii – după cum ne explică Valeriu Cristea (1995, II, p. 107) – este astfel mai bine scoasă în relief. „Eu... nu sunt eu”, pare a spune Dostoievski, dar eu nu sunt nici

substitutul meu, adaugă el imediat. Compoziția cărții rezultă din combinarea acestor două afirmații implicite.

Goriancikov este un personaj segmentat în trei părți aproape independente (V. Cristea, 1995, II, pp. 108–116). Despre cel de dinainte de ocnă aflăm prea puțin: că nu obișnuia să muncească, că nu frecventa biserica și că își omorâse soția din gelozie. La ocnă însă el se rupe complet de trecut, de-abia dacă mai face vreo aluzie. Goriancikov procedează ca și ceilalți ocași, care, printr-o înțelegere tacită, nu aduc niciodată vorba despre crimele lor. Este o *lege a conviețuirii în ocnă*: fiecare își înmormântează trecutul.

El se destăinuie ca fiind un pasionat *observator*: „continuum să observ cu lăcomie și să înregistrez totul”, „atent, cu un fel de aviditate”, „cu o nepotolită curiozitate și cu multă luare-aminte”; „nu lăsam să-mi scape nimic din ceea ce se petrecea în jurul meu”. După cum remarcă V. Cristea (1995, II, p. 109), „fascinat de uluitoarele realități cu care destinul îl pune în contact, pentru el inedite, personajul «uită» să-și trăiască drama. Nu drama sa de deținut și mai ales de deținut nobil, obsedat de prăpastia dintre clasa sa și popor, dramă la care se fac în carte numeroase referiri, ci aceea a gelosului, a omului care și-a ucis soția”. Povestitorul parcă uită cine este. Autorul crimei pasionale devine *autorul*. Un rol important îl joacă aici „tendința de idealizare a martorului, a persoanei I”. „Mă hotărâi să fiu drept, după cum mi-e firea”, declară Goriancikov, care meditase serios la atitudinea pe care se cuvenea să o adopte față de ceilalți deținuți. Se referă la situația ingrată în care se află la ocnă un „om cult”, pe care „remușcarea și zbuciumul lăuntric îl ard”. Naratorul face aluzie la el însuși: „Crima tinereții rămâne de fapt la poarta temniței, nu-l însoțește la locul osândeii pe vinovat, care-și trăiește pedeapsa oarecum despovărat” (V. Cristea, 1995, II, p. 110). Ea nu influențează nici atitudinea umană a personajului, nici capacitatea lui de observație fină și nici judecata sa. Lev N. Tolstoi găsea în „punctul de vedere” al cărții multă „sinceritate, naturalețe, bunătate creștină”. Or, punctul de vedere al cărții este punctul de vedere al naratorului ei. Aceasta confirmă ruptura

dintre primul Goriancikov, tânărul nobil smuls de pe făgașul unei existențe tradiționale de tragedia căsniciei sale, și al doilea, ocașul care cercetează sufletele oamenilor din jur ca un reporter, *martorul fără biografie*.

Ca și în cazul lui Ivan Petrovici din *Umiliți și obidiți* și în acela al lui Goriancikov, scriitorul nu a putut rezolva pe deplin problema relației dintre personaj și narator, dintre autorul fictiv și cel real. Dacă scriitorul Ivan Petrovici îl reflectă pe tânărul Dostoievski din perioada debutului și a primelor insuccese, ocașul Goriancikov întruchipează, cu precauții și deosebiri menite să preîntâmpine atacurile cenzurii, experiența detenției siberiene a prozatorului (condamnat pentru activitatea sa politică antițaristă, în cadrul *grupului Petrașevski*). Dostoievski îi împrumută însă personajului său nu numai „ocna”, ci și anii care au precedat-o, ani plini de „greșeli” și „căderi”, ca și nădejtile de viitor. Încât, în ultimele două capitole ale cărții, după cum observă V. Cristea, fie că își analizează trecutul care nu-i aparține, căci este trecutul petrașevist al scriitorului, al debutului său literar și al stărilor lui maladive, fie că citește o revistă ajunsă ca prin minune în ocnă, cu o aviditate tipic dostoievskiană, naratorul, care seamănă mai mult cu creatorul lui decât cu el însuși, se „subțiază”, se „destramă”, lăsând să transpară convenția pe care o reprezintă.

Reiese cu evidență *condamnarea la ocna lăuntrică*, la iadul necruțător, ceea ce îl îndreptățește pe Thomas Mann (1969, p. 40) să-l numească pe Dostoievski „omul întors din iad”, iar însemnările și amintirile să le califice ca fiind „confesiunea unui suflet înflăcărat”. În *Amintiri din casa morților* Dostoievski observă că omul este înclinat „să se îmbete cu propria suferință, ca și cum conștiința unei nenorociri copleșitoare ar constitui totodată și un izvor de voluptate”. Vom reveni, într-un capitol ulterior, cu o analiză psihologică a tragediei omului din subterană.

Cea mai mare nenorocire pe care a trăit-o Dostoievski în ocnă a fost lipsa de singurătate și răpirea intimității. La muncă era dus între paznici, în cazarmă era întovărășit de două sute de deținuți.

2. *Un monstru genial cu o figură luminoasă și stranie*

După cum remarcă George Călinescu (1924, trad. rom. 1969, p. 16), Dostoievski aparținea nobleței și, ca și Flaubert, era fiul unui medic de spital. Afirmatia lui De Vogüé (1969, p. 34) că semăna cu un țăran este arbitrară. Conte Tolstoi, cu cizmele sale, putea să facă aceeași impresie. Trăsăturile feței scriitorului sunt subtile, mâinile sunt fine. Fruntea enormă, ochii scilipitori, barba rară de ascet îl prezentau ca pe o *figură luminoasă și stranie*.

E.M. De Vogüé (1969, pp. 33–34) spunea că s-a întâlnit adesea cu Feodor Mihailovici în ultimii trei ani ai vieții sale (1878–1881): „Chipul său era aidoma cu scenele-cheie din romanele sale: nu-l puteai uita dacă-l vedeai o dată. Ei! Într-adevăr era omul unei asemenea opere și a unei asemenea vieți! Mic, firav, numai nerv, ofilit și gârbovit după cei șaiszeci de ani de viață amară; totuși, mai degrabă veștejit decât îmbătrânit, cu înfățișarea unui bolnav fără vârstă, cu o barbă lungă și părul încă blond și mai presus de orice degajând acea «vioiciune de pisică» despre care vorbea o dată [...] avea nasul turtit, ochii mici clipind sub arcade, scânteind ca o văpaie când furioasă, când domoală; fruntea lată, năpădită de riduri și umflături; tâmplile puternice ca un ciocan; și toate aceste trăsături erau adâncite, contorsionate, prăbușite pe o gură îndurerată. Niciodată n-am văzut pe un chip o expresie împovărată de atâta suferință. Toate neliniștile sufletului și ale cărnii își pusesea pecetea; citeai, mai bine ca într-o carte, amintirile din casa morților, îndelungata obișnuință cu spaima, cu neîncrederea și cu martiriul. Pleoapele, buzele, toate fibrele acestui chip tremurau de ticuri nervoase. Când se însuflețea de mânie susținând o idee jurai că ai văzut un asemenea chip pe băncile unei instanțe criminale, sau printre vagabonzii care cerșesc la porțile închisorilor. Alteori, avea blândețea tristă a bătrânilor sfinți de pe icoanele slave”.

Concentrând toată spiritualitatea acestui monstru genial în doar două cuvinte, *religia suferinței*, E.M. De Vogüé își amintește în continuare că tot ceea ce avea mai specific poporul rus sălășluia

în acest om: un amestec inefabil de bădărănie, finețe și bunătate și ceva tulburător, poate *concentrarea cugetării* pe această mască de ocnaș. „Când îl vedeai prima dată te atrăgea, înainte ca magnetismul său ciudat să fi acționat asupra ta. De obicei, când vorbea, folosea un ton jos, domol și voluntar, însuflețindu-se treptat, apărându-și părerile fără să menajeze pe nimeni. Pledându-și teza favorită despre preeminența poporului rus, i se întâmpla să spună doamnelor din cercurile mondene unde era atras: «Nu valorăți nici cât ultimul dintre mujici». [...] Discuțiile literare se terminau repede cu Dostoievski: mă oprea cu vorbe de o milă orgolioasă: «Avem geniul tuturor popoarelor și în plus geniul rus; deci noi putem să vă înțelegem, pe când voi nu puteți»” (*ibidem*).

Comparându-l pe Dostoievski cu Jean-Jacques Rousseau, De Vogüé spunea că a descoperit la amândoi aceleași toane, același amestec de grosolănie și idealism, de sensibilitate și sălbăticie. Dostoievski, acest scriitor atât de morocănos în societate, a fost marele idol al unei mari părți din tineretul rus, care nu numai că aștepta cu nerăbdare romanele și ziarul lui, dar venea la el ca la un îndrumător spiritual, pentru a căuta un cuvânt bun, un ajutor în trudele morale. În ultimii ani, ocupația de seamă a lui Feodor Mihailovici a fost să răspundă grămezilor de scrisori care îi aduceau ecoul acestor suferințe necunoscute.

F.M. Dostoievski s-a născut în anul 1821, la Moscova, în familia modestă a unui medic de la spitalul Mariinski. Feodor era al șaptelea copil. Deseori, seara, membrii familiei Dostoievski obișnuiau să facă lectură cu glas tare. Atmosfera din familie a contribuit la trezirea dragostei pentru studiu și pentru literatură în sufletul tânăr al viitorului scriitor.

În 1834, Feodor, împreună cu fratele mai mare Mihail Feodorovici, intră în liceul-internat particular al lui Cernak unde învață trei ani și unde pasiunea lui pentru lectură crește și mai mult. În 1838 se înscrie la școala militară de ofițeri de geniu de la Petersburg. Disciplinele de specialitate îi păreau seci și nu-l pasionau pe acest adolescent care, de pe atunci, era atras de literatură.

În amintirile lor, contemporanii îl zugrăveau ca fiind ursuz, puțin comunicativ, înclinat spre singurătate. Citea mult, cunoștea temeinic operele lui Pușkin, Lermontov, Gogol, Schiller, Balzac etc. Fiind încă la școală, începe să scrie, sub înrâurirea operei lui Pușkin, drama *Boris Godunov*.

În 1843, după absolvirea școlii militare de ofițeri de geniu, Dostoievski intră la secția de desen tehnic, dar foarte curând, în 1844, își dă demisia și se dedică în întregime activității literare, îndeletnicindu-se cu traduceri, făcând un fel de salahorie literară. În 1846, Dostoievski publică în „Petersburgski sbornik” (Almanahul Petersburgului), editat de Nekrasov, prima sa nuvelă, *Oameni sărmani*, în care redă povestea tristă a bătrânului slujbaș Makar Devușkin și a tinerei Varenka Dobroselova, ciocnirea lor cu o lume cumplită, necruțătoare și vitregă. Nuvela, primită cu multă căldură de Belinski și Nekrasov, se încadra în stilul „școlii naturale”, cum era numit pe vremea aceea curentul inițiat de Gogol.

În 1846, Dostoievski publică *Dublul*, în care dezvoltă psihologia dedublării personalității și a influenței adâncurilor din subconștient și inconștient. Cu această carte Dostoievski deschide noi porți psihologiei abisale și pune temeiurile autopsihanalizei cu mult timp înainte de Sigmund Freud (1856–1939).

În 1847, Dostoievski aderă la activitatea cercului revoluționar al lui Petrașevski, adversar al politicii țariste. Cercul propovăduia ideile socialismului utopic (R. Owen și Ch. Fourier), milita pentru desființarea iobăgiei, îndemna la revoluția țărănească. La una din adunările cercului, Dostoievski citește manifestul democrat-revoluționar (scrisoarea lui Belinski către Gogol). De asemenea, el ia parte la încercarea de a organiza o tipografie clandestină pentru publicarea proclamațiilor revoluționare.

Arestat în 1849 împreună cu alți treizeci și nouă de membri ai cercului, Dostoievski a fost înțemnițat în fortăreața Petropavlovsk unde a suferit opt luni. Petrașevștii au fost învinuiți de „corupția spiritelor” și sentința a fost necruțătoare. Alături de alți douăzeci și unu de revoluționari, Dostoievski a fost condamnat la moarte.

În ziua de 22 decembrie 1849, guvernul a înscenat în piața Semionovskaia executarea petrașevților. Condamnații au fost îmbrăcați în cămăși albe. Petrașevski și alți doi condamnați au fost legați la ochi și puși la stâlp în vederea execuției. Au răsunat tobele, soldații au ridicat armele gata să tragă, dar în clipa aceea a sosit, călare, un aghiotant imperial, anunțând că pedeapsa cu moartea a fost comutată în muncă silnică, la ocnă.

3. *Răscumpărarea păcatului este moartea?*

George Călinescu, în eseu *Realism și parabolă* (1969, pp. 9–31), descrie scena de mai sus într-un chip impresionant. El arată că un preot a rostit o predică pe tema *Răscumpărarea păcatului este moartea*. În cinci minute își făcu socoteala Dostoievski, îi venea rândul. Mai avea de trăit cinci minute. Apoi deodată li se citește ordinul de comutare a pedepsei. La miezul nopții de 24 decembrie, în seara Ajunului de Crăciun, Dostoievski, cu lanțuri la picioare, a fost urcat într-o sanie. Era liniștit și când fratele său Mihail începu să plângă zise: „Nu mă duci la groapă; și la penitenciar sunt oameni, nu animale, și mulți dintre ei sunt poate mai buni și mai merituoși decât mine...”. Locul pedepsei era fortăreața Omsk, unde osânditul ajunsese la 23 ianuarie 1850.

După descrierea lui George Călinescu (1969, p. 14) penitenciarul era din bârne, într-o incintă hexagonală înconjurată cu uluci înalte construite din vreo mie cinci sute de pari de stejar. Condamnatul a fost ras în cap, a căpătat haine vărgate și lanțuri la picioare. Cum se întuneca, ocașii erau închiși în cazarma lor, unde circulau liber, făcând un zgomot infernal. Se auzeau înjurături, râsete, lanțuri, într-o duhoare insuportabilă. Pâinea era îndestulătoare, fiertura rea și cu gândaci în ea, osândiții aveau însă dreptul să-și procure singuri hrană. Nu în privațiune consta oroarea penitenciară, ci în umilirea morală și fizică, în costumul rizibil, în bătaia cu nuiiele, în lanțurile care îl urmau pe deținut zornăind

sinistru și în patul de spital, ca un semn al decăderii lui morale. Dostoievski, ca nobil, era privit cu mefiență de tovarășii de penitenciar, motiv pentru care se purta rezervat și tăcut. Comandantul garnizoanei era un om impulsiv și feroce care dădea ordin deținuților să doarmă pe dreapta, pe stânga sau pe spate și îi pedepsea când constata că adormiții nu respectau poziția. Dostoievski transporta cărămizi, legate cu câte o frânghie, de la malurile Irtișului la cazarmă. De asemenea, pisa alabastru calcinat.

Ocna și deportarea la Semipalatinsk, care i-a urmat, i-au zdruncinat puternic sănătatea, i-au zguduit sufletul dar nu l-au frânt pe Dostoievski. Epilepsia s-a agravat, nervozitatea s-a intensificat, dar în mod miraculos genialitatea sa era tot mai înflăcărată. Lipsurile materiale în care s-a zbatut mulți ani după aceea nu l-au înfrânt, nu l-au mutilat sufletește, ci l-au întărit, l-au îndârjit și l-au înnobilat.

Dostoievski s-a întors din exil în 1859. În 1861 publică *Umiliți și obidiți*, iar în 1862 *Amintiri din casa morților*. Între 1861–1863, împreună cu fratele său Mihail, editează revista „Vreamea” care polemizează cu ideile revoluționare ale lui Cernișevski și Dobroliubov. În paginile acestei reviste se prezenta teoria naționalistă care atribuia poporului rus o misiune de „purător al dumnezeirii”, predestinat să instaureze în lume ideea creștină a iertării și smereniei. Ulterior, aceste idei au fost dezvoltate în revista „Epoha” (1864–1865).

În 1866, scriitorul publică romanul *Crimă și pedeapsă*, cel mai reprezentativ roman al său. În acest roman Dostoievski descrie, cu o forță artistică inegalabilă, o tulburătoare tragedie, realizând o strălucită psihopatologie a crimei, și mai ales o psihologie abisală a culpabilității. Smerenia creștină este salvarea din chinurile remușcării.

În anul 1867, Dostoievski pleacă în străinătate, unde rămâne timp de patru ani. În această perioadă scrie romanele *Idiotul* (1868), *Demonii* (sau *Posedații*, 1871–1872) și nuvela *Soțul etern* (1870).

Romanul *Idiotul* este o altă capodoperă artistică în care sunt prezentate teme fundamentale de psihopatologie, psihologia milei,

psihologia credinței creștine, psihologia criminalului. Dostoievski construiește o strălucită pleiadă de personalități accentuate (K. Leonhard, 1968, trad. rom. 1972, pp. 260–341). Nucleul central al personajelor este prințul Mișkin, o întruchipare a idealului de puritate și iubire creștină. Este o încercare de personificare a modelului hristic. „Blândețea evanghelică și smerenia, caracterul lui dezinteresat și iertător” sunt atributele personalității lui Mișkin.

Demonii îi zugrăvește pe revoluționarii ruși ca pe damnați, tirani samavolnici, cu o „moralitate” dubioasă, negând atât legile divine cât și pe cele omenești. Cartea este scrisă „cu mâinile tremurând de furie”. Fiecare personaj este descris ca un „Quasimodo moral”, înrudit cu „diavolii”. Dostoievski dezvoltă o psihopatologie a demonomaniei, ceea ce influențează atmosfera cărții, cea mai întunecată, apăsătoare și disperată, o *împărăție a întunericului*. Autorul aduce importante contribuții în planul psihologiei dedublataului: cele mai multe personaje, în frunte cu Stavroghin, sunt concepute dedublat, îngeri și demoni. *Spovedania lui Stavroghin* este produsul satanei, care-și stăpânește victima și strigătul sincer al ființei chinuite, însetate de pocăință și de pedeapsă; spovedania este un aliaj al extremelor, o pendulare între infern și paradis, între stări extatice „reci” și „fierbinți”.

În 1873, Dostoievski a preluat redacția revistei monarhiste „Grajdanin” (Cetățeanul). Aici începe să publice *Jurnalul unui scriitor*, care include proiecte și destăinuiri, trăsături ale personalității scriitorului, concepția sa despre om și spiritul său (dostoievskism), elemente de psihologie a criminalului, arhetipologia spiritului rusesc etc. (Dostoievski, 1873, trad. rom. 1998).

Ultima mare operă a lui Dostoievski a fost monumentalul roman *Frații Karamazov* (1879–1880). După părerea autorului, romanul era un fel de bilanț al meditațiilor sale asupra soartei omului și a spiritului său. Acest „cântec de lebedă” al lui Dostoievski reprezintă esența și chintesența dostoievskismului, concepția sa asupra psihologiei creștine a adâncurilor, credința sa creștină, ortodoxă și eretică totodată. Scriitorul desfășoară în fața noastră

tabloul degenerării și destrămării unei familii de nobili. Lui Ivan Karamazov, un spirit hamletian, arhanghel și satană în același timp, lui Dmitri (Mitea), schillerianul ratat, pătimăș și viciat, ticălosului desfrânat Smerdeakov, un avorton matricid și un bastard paricid, scriitorul le opune pe angelicul Alioșa, o figură de Hrist tânăr. Alioșa a fost crescut la mănăstire și vrea să combată tot ceea ce este rău în lume prin atotiertătoarea credință creștină. Iar învățătorul său, starețul Zosima (*pater Seraphicus*), nu vede alt mijloc de mântuire decât Biserica ortodoxă și învățătura lui Iisus Hristos. Filosofia și psihologia dezvoltate de Dostoievski în acest roman vor rămâne în istorie cu numele de *karamazovism*.

În iunie 1880, cu prilejul dezvelirii monumentului lui A.S. Pușkin, la Moscova, cu un an înainte de a trece în eternitate, Dostoievski rostește *Cuvântarea despre Pușkin*, care a stârnit multă vâlvă și în care și-a dezvoltat concepția sa despre caracterul național rus. Expresia „ideală” (arhetipul fundamental, am spune, în spiritul lui Carl Gustav Jung) a caracterului rusesc scriitorul o descoperă în Tatiana lui Pușkin, pe care o socotește smerită și supusă destinului. El le adresează celor de față chemarea memorabilă: „Supune-te, omule trufaș!”

După destăinuirile lui E.M. De Vogüé (1969, p. 35), cu ocazia acestui eveniment istoric popularitatea *prorocului întors din iad* a zdrobit-o pe aceea a tuturor adversarilor săi. Când Dostoievski a luat cuvântul, s-a plâns, a fost purtat pe brațe în triumf, studenții au asaltat estrada pentru a-l vedea și a-l atinge, unul dintre tineri a leșinat când a ajuns lângă el. După părerea lui De Vogüé, acest curent de opinie i-a înălțat atât de mult prestigiul, încât ar fi avut o situație dificilă dacă ar mai fi trăit câțiva ani. În ierarhia oficială a imperiului, ca în grădina lui Tarquiniu, nu este loc pentru plante care cresc prea avântat, pentru forța unui Goethe sau a unui Voltaire; cu toată desăvârșita ortodoxie a ideologiei sale, fostul deportat ar fi riscat să fie compromis de cei care-l adorau fanatic, și ar fi căzut pradă suspiciunilor. Nu s-a observat uriașa lui influență și pericolul pe care îl reprezenta decât în ziua morții sale.

De Vogüé își amintește de această apoteoză din 10 februarie 1881. Prietenii lui Dostoievski l-au anunțat că murise în ajun după o scurtă suferință. Feodor Mihailovici locuia într-o casă de pe străduța Fierarilor, dintr-un cartier al Petersburgului. Acolo se strânsese o mulțime compactă în fața porții și pe treptele scării; cu multă greutate De Vogüé și-a croit drum până în biroul său, unde fusese depus; încăpere modestă cu mormane de hârtii în dezordine, plină acum de admiratori care treceau în jurul coșciugului.

„Se odihnea pe o măsuță, în singurul colț al camerei pe care îl lăsaseră liber necunoscuții care năvăliseră acolo. Pentru prima oară am văzut cum liniștea se așternuse pe trăsăturile lui descătușate de voalul lor de suferință; nu mai păstrau decât gândirea fără durere și părea în sfârșit fericit, stăpânit de un vis frumos sub trandafirii îngrămădiți peste el, care au dispărut curând, mulțimea împărțindu-și aceste relicve de flori. Gloata creștea în fiecare minut, femeile plângeau, bărbații erau zgomotoși și dornici să vadă, înghesuindu-se cu mișcări neașteptate. O căldură sufocantă domnea în odaia ermetic închisă, așa cum sunt încăperile rusești în timpul iernii. Deodată, din cauza lipsei de aer, numeroase lumânări care ardeau pâlpăiră și se stinseră; nu mai rămăsese decât lumina nesigură a micuței lămpi atârnată deasupra icoanelor (candela). În acest moment, profitând de întuneric, împinși de pe scări, un nou val de oameni pătrunse în cameră; parcă toți cei de pe stradă se urcaseră aici; cei din primele rânduri au fost aruncați spre coșciug, care începu să se clatine. Sărmana văduvă, cu cei doi copii, înghesuită între masă și perete, se înclină deasupra corpului soțului ei și-l feri, scoțând strigăte de spaimă; câteva minute am crezut că mortul va fi călcat în picioare; se bălăbănea, împins de aceste valuri de oameni, de această iubire impetuoasă și brutală care se năpustea asupra rămășițelor lui pământești. Atunci am avut viziunea fulgerătoare a întregii opere a defunctului, cu cruzimile și spaimile lui, cu duioșiile sale, exacta lui corespondență cu lumea pe care voise s-o zugrăvească. Toți acești necunoscuți au căpătat nume și chipuri care mi erau familiare; nălucile mi le

arătaseră, în cărți, viața adevărată mi le înapoia, acționând ca într-o scenă de groază asemănătoare. Personajele lui Dostoievski îi dădeau târcoale până la capăt, fără grija că ar putea să profaneze obiectul acestei pietăți. Acest omagiu scandalos l-ar fi îndrăgit cu adevărat...” (De Vogüé, 1969, p. 35).

Am prezentat aceste evenimente din viața lui Dostoievski pentru a-i înțelege mai bine creația. Trebuie să recunoaștem că deseori viața explică opera sau, altfel spus, opera își trage seva din trăire. Așa s-a întâmplat cu Friedrich Nietzsche, Søren Kierkegaard în filosofie și cu Sigmund Freud și Carl Gustav Jung în psihologie, cu Marcel Proust, Franz Kafka, Ion Creangă sau F.M. Dostoievski și Lev N. Tolstoi în literatură etc. Exemplele ar putea fi înmulțite.

4. Iluminări și morți parțiale ale sufletului

George Steiner (1959, trad. rom. 1969, pp. 75–92) demonstrează că realismul tragic-fantastic din literatura dostoievskiană decurge organic din tragedia și suferința vieții autorului. „Supra-realismul” lui Dostoievski vine, pe de o parte, din propria sa experiență, pe de altă parte este un mijloc de interpretare a lui Dumnezeu și a omului.

„Întreg climatul romanelor sale există latent în viața zbuciumată a lui Dostoievski însuși, în perioada ei siberiană, cu epilepsia, cu intervalele de destrămare și de excese” (G. Steiner, 1969, p. 75). Ceea ce pare forțat și exagerat în amorurile personajelor dostoievskiene este, în mare parte, pictură abia „romanțată” (ce termen nepotrivit pentru creația lui Dostoievski!) a relațiilor sale cu Maria Issaeva și Paulina Suslova. Episoade care poartă toate însemnele exagerării și ale invenției se relevă deseori viguros autobiografice. „Dostoievski a trecut – după remarca lui G. Steiner – prin acele *iluminări și morți parțiale ale sufletului* (subl. ns.) în fața plutonului de execuție, și le va povesti și răspovesti mai târziu la

modul imaginar.” Este știut că romancierul rus a leșinat în salonul familiei Vielgorski, în ianuarie 1846, sub impresia primei sale întâlniri cu celebra frumusețe Seniavina.

Însuși dialogul dostoievskian, care tinde atât de expresiv spre efectul dramatic, este determinat de propriile sale obiceiuri, de stilul său, de gândirea sa metafizică, metaștiințifică și metapsihologică.

Într-o vreme eram tentat să afirm că toate personajele sunt diverse ipostaze ale personalității creatorului, dar cu timpul mi s-a părut cam exagerată o asemenea ipoteză. Rolul biografiei este important în romanul dostoievskian, dar acest rol nu trebuie supraevaluat. În februarie 1869, el îi scria lui Stakov: „Am părerea mea despre artă și iat-o: ceea ce majoritatea oamenilor văd ca fantastic și excepțional, mi se pare, *mie*, drept chintesența adevărului. [...] Oare fantasticul meu *Idiot* nu este însuși adevărul, și încă cel de toate zilele?” (apud G. Steiner, 1969, p. 76). Dostoievski avea metafizica excesului. Nu încape îndoială că experiența sa personală a confirmat și ascuțit simțul său pentru fantastic. Dar nu trebuie să restrângem o metodă poetică și o filosofie atât de profundă și subtilă ca cea a lui Dostoievski la domeniul faptului biografic. Susținem, împreună cu G. Steiner, că ar însemna să cădem în eroarea lui Freud când a studiat *Frații Karamazov*: tema paricidului, o realitate tragică, încărcată de un conținut dramatic și ideologic, este redusă la nivelul nebulos al obsesiei personale. Nici escatologia și nici istoria vieții lui Dostoievski nu pot explica în întregime latura tehnică și nici farmecul operei sale încărcat cu acel „mysterium tremendum”, cum ar spune Rudolf Otto.

5. Exigența neîndurătoare față de sine

În eseu de psihanaliză aplicată *Dostoievski și paricidul*, Sigmund Freud (1928, trad. rom. 1994, pp. 292–295) arată că personalitatea genialului creator rus poate fi analizată sub patru aspecte: scriitorul, nevroticul, omul moral și păcătosul.

„În privința scriitorului, nu poate exista niciun dubiu, valoarea sa fiind apropiată de cea a lui Shakespeare. *Frații Karamazov* este cel mai bun roman care a fost scris vreodată, iar episodul Marelui Inchizitor una dintre cele mai depline reușite ale literaturii universale. Din păcate, psihanaliza trebuie să depună armele în fața talentului scriitorului”, declară S. Freud.

După opinia psihiatrului vienez, „punctul cel mai vulnerabil îl constituie fațeta morală a personalității lui Dostoievski”. Cine vrea să-l prezinte ca pe un om moral superior, argumentând că „treapta cea mai înaltă a moralității este atinsă doar de acela care a cunoscut abisurile păcatului, uită un lucru – susține Freud –, și anume că moral este doar cel care, resimțind tentația, nu cedează în fața ei”. Dostoievski n-ar fi reușit să realizeze ceea ce este esențial în morală, și anume *renunțarea*. „Un astfel de om ne amintește de barbarii din timpul migrației popoarelor, care ucideau și făceau apoi penitență, aceasta devenind până la urmă o tehnică de facilitare a crimei (Ivan cel Groaznic nu proceda nici el altfel).” După mari eforturi de a împăca pretențiile instinctuale ale individului cu cerințele comunității, Dostoievski „ajunge din nou la supunere față de autoritatea lumească și religioasă, la venerația față de țar și dumnezeul creștin și la naționalismul rusesc mărginit”. Iată cât de greșit și cât de surprinzător de superficial este S. Freud în judecarea moralității lui Dostoievski. Scriitorul nu a fost un sfânt toată viața, a avut patima jocului la ruletă, dar moralitatea sa trebuie apreciată dincolo de unele tipare. Dostoievski este „dincolo de bine și de rău” (cum ar fi spus Nietzsche), este un creștin eretic, care își consacră toată viața și toată energia sa de geniu unei creații artistice și metaștiințifice menite să-l trezească pe om, să-l facă să prețuiască suferința și smerenia creștină. El ajunge să construiască, primul în lume, o *psihologie creștină a adâncurilor*, ceea ce constituie o dovadă a unei înalte moralități, neconvenționale. S. Freud s-a afirmat ca un consecvent și înrăit ateu și antiteu, care a disprețuit profund credința religioasă și iubirea aproapelui, dovedind o moralitate îndoielnică în privința vieții sale sexuale. Nu Freud este cel în măsură să stabilească

criteriile de apreciere ale înaltei moralități. Nicio moralitate nu este autentică fără credință în Dumnezeu, în iubirea tandră și în spiritul omenesc, dincolo de „aparatură psihică” dominat de sexualitate.

„Eșecul său”, spune Freud (întreaga creație dostoievskiană este un uriaș succes, benefic pentru omenire; în ce constă eșecul?), se explică, probabil, prin nevroza sa, căci „inteligența sa superioară și forța dragostei sale față de oameni l-ar fi menit unui alt destin, apostolic”. Majoritatea exegeților sunt de acord că Dostoievski a fost un apostol, un proroc, un profet.

Încercarea sa de a-l trata pe Dostoievski ca *păcătos* sau *nelegiuit* (încercarea este a lui Freud însuși!) nu poate fi argumentată de către Freud, care începe să dea înapoi și chiar să-și contrazică tezele de mai sus: „Nevoia sa de iubire era incontestabilă, iar disponibilitatea sa afectivă era atât de mare, încât se manifesta uneori ca bunătate excesivă și îl determina să iubească și să ajute, chiar atunci când ar fi avut dreptul să urască și să se răzbune (de pildă, în relația cu prima sa soție și amantul ei)”. Și totuși de ce se simte tentat Freud să-l includă pe Dostoievski printre nelegiuiți? Răspunsul este căutat în alegerea subiectelor: peste tot numai caractere violente, criminale, egoiste, care indică „prezența unor astfel de înclinații chiar în caracterul lui Dostoievski”. Anumite evenimente din viața sa, pasiunea de jucător și probabila violare a unei minore (mărturisire), întăresc această impresie. Contradicția se rezolvă, arată Freud, dacă înțelegem că instinctul distructiv al lui Dostoievski, care ar fi putut să facă din el un *criminal*, s-a orientat în viață asupra propriei sale persoane (spre interior și nu spre exterior), manifestându-se deci ca *masochism* și *sentiment de culpabilitate*.

S. Freud are întrucâtva dreptate când susține că în caracterul lui Dostoievski există suficiente *trăsături sadice* care se manifestă în iritabilitatea sa, în tendința de a chinui și în intoleranța manifestată chiar față de persoanele dragi, și, deopotrivă, în modul în care își tratează, ca autor, cititorii. Deci, în lucruri mărunte el este sadic cu ceilalți, în lucrurile mari cu sine însuși – ca atare masochist –, altfel era omul cel mai blând, cel mai cumsecade, cel mai săritor.

Din complexitatea personalității lui Dostoievski, S. Freud desprinde trei factori, unul de natură cantitativă și doi factori calitativi: intensitatea deosebită a afectivității sale, orientarea perversă a instinctelor sale, care trebuia să facă din el un sadomasochist, și talentul artistic inanalizabil. Întregul ar fi putut ființa foarte bine și fără nevroză, căci există masochiști care nu sunt nevrotici. Nevroza este doar un indiciu că *Eul* nu a reușit să realizeze *Sinteza*, că în această tentativă *Eul* și-a pierdut unitatea. Sinteza personalității o realizează, după cum ne învață Søren Kierkegaard și C.G. Jung, *sinele*, care este *spiritul* cel ascuns și profund, de care Freud nu s-a interesat. Această problemă și modalitatea în care o abordează Dostoievski vor fi tratate într-un capitol special.

Este proverbială *exigența lui Dostoievski față de sine însuși*, față de orice pagină pe care o scria. De regulă, după primele momente de încântare, urma dezamăgirea, insatisfacția, veșnica tortură de a nu fi putut atinge perfecțiunea râvnită, acea nevoie devenită motivație intrinsecă de a-și autocenzura, fără nicio concesiune, propria sa creație, nevoie organică izvorâtă din spiritul său ultracriticist.

După cum notează André Gide (1926, p. 61), „făcea parte din acele rare genii care se înalță de la o operă la alta într-un fel de progresie continuă, până când moartea vine brusc pentru a o întrerupe. [...] Fără nicio îngăduință față de sine însuși, mereu nesatisfăcut, exigent până la imposibil, și totuși pe deplin conștient de valoarea sa...”. Chiar și în ultimul an al vieții (la vârsta de cincizeci și nouă de ani) scria cu obișnuita-i sinceritate (în *Jurnalul unui scriitor*): „Constat adeseori cu amărăciune că n-am exprimat, literalmente, nici a douăzecea parte din ceea ce aș fi vrut și poate chiar aș fi putut să exprim. Ceea ce mă salvează este speranța mea permanentă că o dată și o dată Dumnezeu îmi va trimite atâta forță și inspirație, încât să mă pot exprima mai complet, într-un cuvânt, să pot expune tot ce este conținut în inima și în imaginația mea”. Doar o singură frază îi scapă, atunci când găsește tema fundamentală în tragedia Karamazovilor: „Rareori mi s-a întâmplat să am de spus ceva mai nou, mai complet, mai original”.

Din uriașa și demiurgica lui sforțare de a exprima esențialul despre condiția umană, despre spiritualitatea sa și despre sensul etern al spiritului derivă inflexibila lui exigență (Tamara Gane, 1966, pp. 656–659). Este acea trăsătură organică a creației dostoevskiene izvorâtă din sentimentul unei imense responsabilități față de destinele artei, care pentru Dostoievski reprezenta nu numai rațiunea propriei sale existențe, dar și calea unei posibile regenerări a umanității. În aceste condiții se mai poate susține teza freudiană a imoralității lui Dostoievski? Marile adevăruri despre natura spiritului uman și a adâncurilor sale subconștiente și inconștiente nu pot fi cercetate și dezvăluite prin rațiune și prin speculații abstracte, ci doar prin revelație, intuiție creatoare și extaz. Dostoievski se folosea de logica minții și, mai ales, de *logica inimii*, din care izvorăsc intuiția, pasiunea, experiențele extatice.

Marile sale personaje, constituind un univers halucinant, un cosmos nelimitat, prin trăirile și impulsurile lor imprevizibile, sparg și sfărâmă normele consacrate ale psihologiei și eticii tradiționale, acționează altfel decât gândesc, și gândesc altfel decât acționează. Aproape întotdeauna sentimentele, pasiunile, împinse la limita extremă, se convertesc fără o evidentă motivare logică în contrarul lor: dragostea în ură, speranța în disperare, credința în necredință, umilinta în trufie, aspirația spre bine în făptuirea răului, răutatea în smerenie etc.

Vorbind despre concretitudinea uimitoare aproape palpabilă a personajelor dostoevskiene, André Gide (1926, p. 73) stăruie asupra faptului că ele „nu sunt niciodată abstracte”, chiar dacă sunt „supraîncărcate de idei”.

6. Excentricitatea epilepticului

Otto Rank (*Dublul*, 1932; trad. rom. 1997, p. 79) spune că Dostoievski era *excentric* în toate: jucând cărți, dedându-se abuzurilor sexuale, căutând spaime mistice. Scribe despre el însuși:

„Pretutindeni și întotdeauna am mers până la limită, în toată viața mea am depășit limitele”. Pentru a completa această caracterizare, Otto Rank adaugă că, excentric ca Edgar Allan Poe, avea ca și el o nemăsurată stimă și o părere foarte bună despre sine însuși. Aproximativ în perioada în care începuse să proiecteze *Dublul*, adică adolescent fiind încă, îi scrie fratelui său: „Am un viciu înspăimântător, o dragoste nemăsurată pentru mine însumi și o ambiție fără margini”. Medicul său ne spune că a fost un amestec de tot felul de iubiri de sine. Vanitatea și dragostea pentru propria lor persoană îi caracterizează pe mulți dintre eroii săi, dar mai ales pe paranoicul Goliadkin (*Dublul*), căruia Dostoievski i-a împrumutat multe din trăsăturile propriului său caracter.

7. Dostoievski – profetul revoluției ruse

Leonid Leonov (1969, pp. 93–94) îl numește pe Dostoievski „prorocul”: „Zbuciumul de proroc al lui Dostoievski a prevăzut zilele de astăzi și pe noi toți, prevenindu-ne să nu îngăduim să se nască din mâinile noastre idoli surdomuți, care să privească în depărtările fumurii ale viitorului și să nu ne poată vesti ce văd”.

Nichifor Crainic (1998, p. 90) spune că prin romanul *Demonii*, care apare în 1871, Dostoievski este profetul revoluției ruse. Ceea ce spune personajul Șigaliiov cuprinde esența doctrinei bolșevice. Citind acest roman – observă N. Crainic – „rămâi îngrozit de felul în care scriitorul, înainte de 1870, a putut să prevadă revoluția rusă până în ultimele ei amănunte”. În Rusia de dinainte de război, „Dostoievski ajunsese să fie venerat ca un părinte al poporului rus, așezat fără sfială alături de marii părinți ai Bisericii” (N. Crainic, 1998, p. 26). El trece dincolo de actualitate, de revoluția comunistă, schițând pe cerul viitorului un nou tip de umanitate, umanitatea creștină, așa cum a văzut-o el în marea și geniala lui viziune de înflăcărat ortodox.

Dostoievski este, ca și Pușkin, *un profet*, dar nicidecum al „împăcării”, cum, de fapt, dorise să fie, ci al veșnicelor întrebări și răzvrătiri. Așa cum J.W. Goethe este o figură reprezentativă, un model arhetipal pentru Germania, tot așa Dostoievski este o figură reprezentativă pentru Rusia, pentru spiritul rusesc. Celebrul Oswald Spengler afirmă în legătură cu Dostoievski, pe care-l privește ca pe o figură reprezentativă a Rusiei, că „orice țaran rus este o bucată din Dostoievski” (apud N. Crainic, 1998, p. 28).

8. *Un Hamlet rus*

Dostoievski este geniul reprezentativ rusesc în care extremele se ating. Cele două extreme rusești, extrema mistică creștină și extrema celei mai fierbinți negații a creștinismului, se combat, pentru ca în cele din urmă să biruie extrema creștină. În opera lui este un război între Hrist și Antihrist, care se petrece și se proiectează ca o imagine a unui viitor al omenirii.

Ion Ianoși (1968 a, pp. 7–10) îl consideră pe Dostoievski un „Hamlet rus”. El redă opinia lui I.S. Turgheniev, din 10 ianuarie 1860 (*Hamlet* și *Don Quijote*), după care pentru personalitatea lui Dostoievski este specifică antinomia Hamlet–Don Quijote. Unii caută idealul în afara lor, alții în ei înșiși. Mișcarea centrifugă îl definește pe Don Quijote, forța centripetă pe Hamlet. Primul este altruist, al doilea egoist. Entuziast, ființă prin definiție morală, Don Quijote întrușipează înaltul principiu al jertfirii de sine. Hamlet se adoră pe sine fără să creadă în ceva, este un sceptic cufundat în narcisism. Don Quijote înfruntă morile de vânt, Hamlet suferă. Prin voința plăsmuitorilor lor, Don Quijote a devenit ridicol și fierbinte, Hamlet – grav și rece. În viața cotidiană, afirma Turgheniev, entuziasmul nu este împins până la comicitate, iar principiul analizei nu atinge acest nivel tragic.

Antinomia lui Turgheniev a fost strălucit confirmată de arta literară a lui F.M. Dostoievski. „Idiotul” Mișkin, Makar Ivanovici

Dolgoruki (*Adolescentul*) sau Alioșa Karamazov sunt ipostaze ale unui Don Quijote rusesc, iar Hamlet are chipul „omului din subterană”, al lui Raskolnikov (*Crimă și pedeapsă*), Ippolit (*Idiotul*), Stavroghin (*Demonii*), Versilov (*Adolescentul*), Ivan Karamazov. După observația lui I. Ianoși (1968 a, pp. 9–10), „Hamlet are descendenți sănătoși și morbizi. Diagnosticarea celor din urmă este obsesia constantă a lui Dostoievski. El a surprins genial spiritul analitic dizolvant, egoismul, cinismul, răceala, scepticismul devenit indiferentism, a prezis profetic pactul unui tip de intelectual din secolul al XX-lea cu diavolul”. Ion Ianoși îl definește pe Dostoievski cu o metaforă revelatoare: „un Hamlet bolnav al epocii moderne”.

Ca un răspuns, parcă, dat marelui S. Freud care-l considera pe Dostoievski în mod liniar *imoral și păcătos*, nu mai puțin genialul Thomas Mann (care l-a înțeles mult mai bine pe Dostoievski și opera sa) subliniază că romancierul rus s-a străduit să reînnoade *viața și morala*, convins fiind că ele „merg împreună”, transmutând antinomia „*viața sau morala*” într-un raport de intimă legătură complementară „*viața și morala*”. Atributul de „sfânt” Thomas Mann îl va folosi în cazul lui Dostoievski. În *Muntele vrăjit* Mann reflectează: „... nouă ni se pare că morala n-ar trebui căutată în virtute, adică în rațiune, în disciplină, în bunele moravuri sau cinste ci, mai degrabă, în contrariul lor, vreau să spun: în *păcat*, expunându-te pericolului, expunându-te la ceea ce este vătămător, mistuitor. Nouă ni se pare că este mai moral să te pierzi și chiar să pieri decât să te conservi. Marii moraliști nu au fost defel niște virtuoși, ci niște aventurieri pe tărâmurile răului, niște vicioși, mari păcătoși care ne învață să ne plecăm *creștinește* (subl. ns.) în fața răului” (apud I. Ianoși, 1968 a, p. 418). Totul pare a fi o aluzie directă la Dostoievski.

Unul dintre cei mai străluciți discipoli ai lui Dostoievski, Leonid Leonov, într-un discurs intitulat *Cuvânt despre Gorki*, din 1968, spunea: „Folosirea veninului de șarpe în chip rațional nu dăunează sănătății ci dimpotrivă poate avea efecte izbăvitoare, iar emblema

medicinii înfățișează un șarpe aplecat deasupra unui vas mare. [...] În ciuda efectelor sale vătămătoare, veninul de șarpe este o necesitate vitală și în viața literară. Având proprietatea de a ucide pe loc, dacă este folosit în stare pură, veninul de șarpe utilizat în mod necinstit în literatură poate genera monștri care vor ucide. [...] Dar și eliminarea lui totală din cerneală poate duce la treptata și îndelunga letargie a literaturii. În schimb, diluat după rețetele unei farmacopei estetice verificate de veacuri, acest venin reprezintă acea amărăciune izbăvitoare care asigură «măreția artei și sănătatea morală»...” (apud Tamara Motiliova, 1969, pp. 111–112).

Dostoievski n-a acceptat niciodată că *doi ori doi fac patru*; adică nu a acceptat limitele rațiunii, nu s-a resemnat în fața zidului pe care îl ridică în față realitatea. El a avut tentația, pornirea înverșunată de a dărâma zidul pentru a elibera forțele obscure ale adâncurilor spiritului omenesc. El nu a contestat existența tendinței absurde, iraționale a omului, tentativa de a sparge limitele rațiunii, de a nu se opune legilor ei rigide și strict matematice. Dostoievski a urmărit să releve procesele secrete ale înălțimilor conștiinței și ale profunzimilor inconștientului, să scoată la suprafață jocul forțelor ascunse și ilogice care spulberă orice dogmă morală abstractă sau metodologie științifică pozitivistă, dezvoltându-ne realitatea profundă a enigmelor spiritului uman. Lui Dostoievski îi este scumpă, după propriile sale destăinuiuri, „voința mea liberă, arbitrarul meu, oricât de nebunesc ar fi, fantezia mea supraexcitată până la demență” (apud Ieronim Șerbu, 1969, p. 217).

J. Kristeva (1987, pp. 222–223) îl bănuiește pe Dostoievski de *erezie* în ceea ce privește religia creștină ortodoxă, întrucât avea o oarecare afinitate cu gândirea religioasă gnostică. Astfel, a fost remarcat interesul lui Dostoievski pentru schismatici și pentru *klisti*, sectă misterioasă de inspirație *maniheistă* care acordă întâietate excesului de suferință și erotismului, în scopul atingerii unei „fuziuni complete a adepților lui Hristos”.

Vom poposi puțin asupra maniheismului, învățătura lui Mani (216–274 sau 277 d.Hr.), deoarece am descoperit o serie de

asemănări izbitoare între preceptele sale și concepția despre om a lui F.M. Dostoievski. Maniheismul se prezenta ca o *gnoză* (Jacques Brosse, 1989, trad. rom. 1992, p. 126) care face referire la existența în lume a două puteri antagonice, Dumnezeu sau Lumina și Materia sau Tenebrele, care cuprind și cupiditatea. Ca urmare a unor episoade dramatice și a creațiilor succesive, a apărut omul, care a sucombat în fața forței Tenebrelor și, împreunându-se cu ele, a procreat. Sufletul – luminos în sine – rătăcește din încarnare în încarnare. Fiind *prizonier*, el nu poate obține eliberarea sa decât printr-o totală stăpânire de sine și prin renunțarea la orice violență și la orice murdărire. Numai „aleșii”, care își impun o astfel de disciplină, vor fi eliberați la moartea lor.

Ioan Petru Culianu, în *Arborele gnozei. Mitologia gnostică de la creștinismul timpuriu la nihilismul modern* (1992, trad. rom. 1998, pp. 235–272), ne oferă informații interesante privind mitul maniheist. *Natura Luminii este înțelepciunea, natura întunericului este nebunia*, spune un text maniheist (H. Schmidt-Glințer, *Chinesische Manichaica*, Wiesbaden, Harrasowitz, 1987). Acea *terra lucida* a Tatălui – numit și regele Grădinii de Lumină – are cinci compartimente sau „lăcașuri”: Inteligență, Rațiune, Gândire, Reflecție și Voință (în trad. latină a *Faptelor lui Aurelaus* (377 d.Hr.): *mens, sensus, prudentia, intellectus, cogitatio*). Această pentadă realizează întreg sistemul maniheist.

Spiritul Viu (*ruha hayya*), înzestrat asemenea Tatălui cu cinci membre (Inteligență, Rațiune etc.), extrage câte un fiu din fiecare dintre membrele sale, după cum urmează:

- din Inteligență, pe Splenditenens;
- din Rațiune, pe marele Rege de Onoare;
- din Gândire, pe Adamas de Lumină;
- din Reflecție, pe Regele Gloriei;
- din Voință, pe Purtător, cunoscut îndeobște drept Atlas care poartă Pământul pe umeri (apud I.P. Culianu, *op. cit.*, p. 240).

Iisus Strălucitul va avea funcția de a supraveghea recuperarea Luminii. Iisus care este desemnat în textele scrise în *pahlavi* drept

Xradeshahr, adică „Dumnezeul a cărui împărăție este rațiunea”, îl trezește pe Adam din somnul său de moarte, îi dă puterea de a umbla.

În narațiunea maniheistă a creației se înmulțesc episoadele dezgustătoare de desfrâu, urmându-se învățătura maniheismului: sexualitatea este respinsă, considerată o activitate arhontică (Arhonte, tatăl Evei, își dorește propria fiică și are raporturi sexuale cu ea). Astfel sexualitatea derivă din partea noastră de întuneric și indică înrudirea noastră cu Tenebrele. Repetarea unor obscenități înfricoșătoare este menită să arate gradul de decădere la care a ajuns omenirea și gravitatea păcatelor care o apasă.

Microcosmosul uman este o imagine fidelă a macrocosmosului. În ambele, păcatul ocupă același loc pe care arhonții din Zodiac, cei care declanșează cutremurele și provoacă toate relele, îl ocupă în ansamblul universului. Trupul omenesc a fost clădit din cele cinci elemente provenite de la Arhonții întunericului, pe când sufletul omenesc a fost plăsmuit din cele cinci mădulare ale Luminii. Omul este dotat cu un schelet făurit de Inteligență, cu un sistem nervos făurit de Rațiune, cu un sistem circulator produs de Gândire, o „carne” produsă de Reflectare și o „piele” produsă de Voință. Pe lângă toate acestea, sufletul omenesc posedă Inteligență, Rațiune etc. provenind de la eonii de lumină.

Întemnițat în trupul de întuneric, sufletul este lăsat în voia păcatului, care îl expune tuturor greșelilor și îl face să-și uite originea. Inteligența-lumină eliberează sufletul din închisoarea trupului, încătușând cele cinci membre ale păcatului (apud I.P. Culianu, *op. cit.*, pp. 254–256). Vechiului om căzut îi ia locul un „Om nou”, „Fiu al dreptății”, iar cele cinci componente ale sufletului acestuia vor fi de acum Iubirea, Credința, Perfecțiunea, Răbdarea și Înțelepciunea.

Lupta se dă între suflet și trup. Conform învățaturii maniheiste, sufletul este trezit, fortificat și înviat de către Iisus, căruia „Omul nou” îi devine astfel frate. Trăind patimile cosmice ale lui Iisus, Omul vechi se schimbă într-un Om nou, sufletul devenindu-i „viu” și înfrățit cu al eonului Iisus. „Regula de aur” de ordin etic este:

Trupul trebuie să fie întotdeauna sacrificat în interesul sufletului. „Gândul morții”, gândul întunecat care se agață de cele ale trupului trebuie evitat, căci el antrenează toate păcatele: lăcomia, dorința, răzbunarea, indignarea, furia, ura.

Maniheismul este o reelaborare originală a tipului de gnosticism numit „sethian”, de la care moștenește dualismul radical lumină-întuneric, atenuat întrucâtva prin prezența spiritului (*pneuma*) între acestea. Mani admite că și după Judecata de Apoi vor mai exista *suflete damnate*, care vor fi comprimate în „bulgărele” întunecat și otrăvit și înmormântate pentru vecie.

Menționăm că această răstăcere maniheistă a lui Dostoievski a fost trecătoare și s-a întâmplat în prima perioadă a creației sale (de dinainte de deportarea în Siberia); după „purificarea prin ocnă” el devine tot mai puțin eretic și tot mai habotnic.

9. Cele patru iaduri dostoievskiene

Dostoievski este într-adevăr *un proroc întors din iad*, dacă avem în vedere că „iadul dostoievskian” este compus din patru iaduri conexe: primul iad este *subterana*, ocnă ca temniță exterioară și, mai ales, interioară; al doilea iad este cumplită sa *nevroză* care l-a chinuit toată viața; al treilea iad este *ruleta*, patima jocului de noroc pe care el o considera ca pe o „condamnare la ocnă”; al patrulea iad, poate cel mai înspăimântător dintre toate, este *sentimentul său perpetuu de vinovăție*. Acest sentiment cu caracter arhetipal, care apare odată cu omul, odată cu „căderea” lui Adam, această „copie ratată a divinului” (I. Mânzat, 1997, pp. 44–48) există de fapt în străfundurile spiritului fiecărui om, dar la Dostoievski el s-a amplificat datorită epilepsiei sale afective. Poate că Dostoievski se simțea *vinovat* de propriile sale păcate și excese din tinerețe, dar poate că era inconștient apăsător, fără încetare, de o vagă culpabilitate generată de păcatele părinților săi, ale strămoșilor săi. Acest *quarternio* de patru iaduri, cum i-ar fi plăcut lui

C.G. Jung să spună, a influențat puternic personalitatea scriitorului, atât atitudinal cât și aptitudinal, cât și creația sa genială care sondează *întunericul* din adâncurile spiritului omenesc în căutarea unei luminițe, a unei scânteii. Trecând prin chinurile acestui iad, multiplicat în patru iaduri, Dostoievski se purifică, se caută pe sine căutându-l pe Hristos. În acest truditoresc proces de autentică *individuare*, de forare în propriu-i spirit până la adâncimea Sinelui adânc („*the deep Self*”, cf. John Lilly, 1977), Dostoievski creează, creația sa având un caracter *suprauman*, adică divin. Prin creația sa, el răspunde „apelului divinității”. Iată de ce el poate fi considerat „un proroc întors din iad”, un sfânt trecând prin chinurile iadului și ieșind purificat și întărit. Toată viața lui a fost o neîncetată trudă de evadare din iad. De câteva ori a reușit!

Vladimir S. Soloviov (1997, p. 43), în discursul rostit la mormântul lui Dostoievski, la 1 februarie 1881, prezintă *crezul* căruia i-a slujit și ce anume a iubit cu înfocare: „și a iubit el, înainte de orice, sufletul omenesc viu, l-a iubit în toate și pretutindeni, și a crezut că suntem cu toții *seminția lui Dumnezeu*, a crezut în *puterea nelimitată a sufletului omenesc* (subl. ns.), triumfătoare în fața oricărei constrângeri din afară și în fața oricărei prăbușiri lăuntrice. Adunând în suflet întreaga răutate a vieții, toată greutatea și toată întunecimea ei și biruindu-le prin nemărginita putere a iubirii, Dostoievski a proclamat în toate creațiile sale această izbândă. Simțind puterea *dumnezeiască* în suflet, răzbătând prin toate slăbiciunile omenești, el ajunge la cunoașterea lui Dumnezeu și a Dumnezeului-om. *Caracterul real* al lui Dumnezeu și al lui Hristos i s-a dezvăluit în *puterea lăuntrică a iubirii și atotiertării*, și această putere rodnică, atotiertătoare, a propovăduit-o el ca temelie pentru înfăptuirea pe pământ a acelei împărății a adevărului pe care a râvnit-o și spre care a tins întreaga-i viață”.

Soloviov (1997, p. 51) îl vede pe Dostoievski ca pe o personalitate complexă în care se pot releva cel puțin trei ipostaze: „Fiind *om religios*, el era totodată un *gânditor* pe deplin liber și un *artist* viguros. La Dostoievski aceste trei laturi [...] nu se

delimitau și nu se excludeau reciproc, ci se contopeau în toate acțiunile sale. În propriile convingeri el nu despărțea niciodată adevărul de bine și frumos; în creația sa artistică nu izola frumusețea de bine și adevăr. Și avea dreptate, întrucât acestea coexistă numai fiind unite. Binele, separat de adevăr și frumusețe, este doar o senzație nedefinită, un elan lipsit de forță, adevărul abstract este o vorbă goală, iar frumusețea fără bine și adevăr este un idol. Pentru Dostoievski, ele erau doar trei chipuri inseparabile ale unei *idei depline*. Deschizându-se în Hristos, nemărginirea sufletului omenesc, care este capabilă să cuprindă în sine întreaga nemărginire a divinității, această idee reprezintă totodată și binele superior, și supremul adevăr, și desăvârșita frumusețe. Adevărul este binele plăsmuit de mintea umană; frumusețea este același bine și același adevăr, întrupate într-o formă concretă de viață. Și este întruparea lui deplină – în toate există, deja, și finalitate, și scop, și desăvârșire; iată de ce *Dostoievski spunea că frumusețea va salva omenirea* (subl. ns.)”.

CAPITOLUL II

NEBUNIA CA ILUMINARE

„Prin epilepsie se deschid profunzimile spiritului său.”

(N. Berdeaev)

1. Epilepsia este o boală sfântă?

Thomas Mann (1969, p. 45) relevă la Dostoievski, epilepticul, relația dintre boala și genialitatea sa: „... suntem aproape constrânși să vedem în boala sa un efect al forței excedentare, explozia unei imense sănătăți excesive și să ne dăm seama că vitalitatea extremă poate lua trăsăturile unei palide infirmități. Epilepsia lui Dostoievski este o *boală sfântă*, „o boală prin esență mistică”.

Anormalitatea este o „fantomă înfricoșătoare”, după cum se exprimă metaforic Lev Șestov (1997, p. 161), condamnată mai sever decât mediocritatea; „cu toate că știința modernă a avansat din nou ideea afinității dintre genialitate și nebunie, continuăm să ne temem mai mult de nebunie decât de moarte”.

După opinia noastră, *toate geniile sunt atinse de nebunie; și iluminarea și extazul mistic, creator sunt generate de nebunie*. Este adevărat însă că la unele genii nebunia este bine mascată ca evidență. Și J.W. Goethe era „nebun”, deși în istorie el a rămas ca o figură echilibrată și plină de armonie. Nebunia nu generează întotdeauna genialitate, însă genialitatea este strâns legată de o boală, care cel mai frecvent este mintală. Aproape că nu există excepții. Orice geniu este perceput ca anormal, de fapt ca *supranormal*, fiind o personalitate cu totul excepțională. La Dostoievski însă această *anormalitate supranormală* a geniului său se complică

prin faptul că în omul Dostoievski avem de-a face cu un epileptic. Nenorociții atinși de această boală stranie și mistică sunt, de regulă, idioți. Se întâmplă, prin nu știu ce bizarerie a naturii sau prin „mâna lui Dumnezeu”, ca unii epileptici să fie geniali. Dintre cei geniali, istoria cunoaște pe Cezar, Mahomed, Helmholtz, Edgar Allan Poe, Vincent Van Gogh, Gustave Flaubert, Ion Creangă, F.M. Dostoievski etc. În Antichitate, epilepsia era o *boală sacră* și se credea că în sufletul celor atinși de această boală locuia *spiritul zeilor*. Mai târziu, în creștinism, s-a crezut că este o *posesie a diavolului*. În ceea ce-l privește pe Dostoievski, se pare că această boală i-a dat o ascuțime cu totul excepțională în planul sensibilității și imaginației sale creatoare. El o descrie deseori și ca *experiment personal*, punând-o pe seama eroilor săi. Întotdeauna o prezintă ca pe un fel de extaz creator. Dostoievski simte punctul culminant al epilepsiei aproape ca pe un fel de extaz religios. El se referă, la un moment dat, chiar la deliciile pe care i le dădea această exaltare a atacului epileptic.

În *Jurnalul* său (1889–1951), André Gide (1970, pp. 37–38) meditează *asupra foloaselor bolii*. El arată că boala este un „izvor de neliniște” și că nu trebuie să așteptăm nimic de la „satisfăcuți” (eu aș spune, mai clar, suficienți!). Gide face o înșiruire a marilor bolnavi din istorie: profeții, Mahomed, Sfântul Pavel, Sfântul Ioan, J.J. Rousseau, Fr. Nietzsche, F.M. Dostoievski, G. Flaubert etc. Eroii bolnavi: Hamlet, Oreste, Don Quijote etc. Îl atacă cu virulență pe un oarecare Jules Soury care „își închipuie, oare, că scade întrucâtva, azi, divină însemnătate a cuvintelor lui Hristos, dacă face din el un isteric și un ofticos?” În continuare, el se referă la nevoia de boală pe care o avea Antichitatea, la orbirea lui Homer, care n-a cântat decât din „durere”. Relevă marea neliniște bolnăvicioasă a eroilor antici: Prometeu, Oreste, Ajax, Fedra, Oedip etc. Boala îi propune omului o neliniște nouă, pe care trebuie să o legitimeze. De aici valoarea lui Rousseau ca și aceea a lui Nietzsche. Fără boala lui, Rousseau n-ar fi fost decât un retor nesuferit, de tipul lui Cicero. A. Gide se referă la iluzia pe care ne-o facem cu

privire la sănătatea oamenilor mari: vezi Molière, Racine etc. Cel care a vorbit cel mai bine despre asta este tocmai cel citat, de obicei, ca tipul literatului *sănătos*: J.W. Goethe (vezi *Faust*, dialogul admirabil cu Chiron).

André Gide pune și faimoasa chestiune spartană. De ce Sparta n-a avut oameni mari? Pentru că perfecțiunea rasei a împiedicat înălțarea individului. Dar le-a dat posibilitatea să creeze canoanele bărbăției și ordinul doric. „Prin suprimarea celor plăpânzi, suprimi varietatea rară – fapt bine cunoscut în botanică, sau cel puțin în *floricultură*; cele mai frumoase flori sunt date adesea de plantele cu înfățișare firavă.”

Otto Rank scria *Dublul* (1922) și *Traumatismul nașterii* (1924) într-o vreme în care nebunia, isteria, schizofrenia erau receptate pozitiv, iar conceptul de *sănătate* devenea tot mai confuz. După cum relatează Petru Ursache în prefața (pp. 19–20) la volumul *Dublul. Don Juan* (1997), nu de mult, un specialist a semnalat un caz interesant: două colective prestigioase de medici psihiatri, unul englez și altul american, nu s-au descurcat onorabil cu prilejul unui test care le cerea să fixeze, separat, diagnosticul unui număr de bolnavi, după fișe și consultații psihiatrice filmate. Finalul: ceea ce englezului i s-a părut a fi schizofrenie halucinatorie, americanul a semnalat ca tulburare de personalitate (Roland Jaccard, *Nebunia*, Timișoara, Editura de Vest, 1994, p. 58). Ni se mai relatează că un grup de opt persoane perfect „normale” s-au autointernat, cu titlu experimental, în diverse clinici de psihiatrie. Fiecare a prezentat câte o fișă fictivă de comportament maladiv, după care medicul curant a stabilit diagnosticul. Presupușii pacienți au început să intre în rol de-a binelea, ceea ce a necesitat grabnica lor externare (*op. cit.*, pp. 62 și urm.).

În *Jurnalul* său, Dostoievski se referă la „slăbiciunea [...] față de manifestările bolnăvicioase ale voinței”; el declară că are impresia de a fi reușit uneori, în romanele și povestirile sale, să *demaște* pe unii care se consideră sănătoși, să le demonstreze că sunt bolnavi.

„Știți oare că foarte mulți oameni suferă tocmai de *boala sănătății* (subl. ns.), adică de o încredere nemărginită în faptul că sunt

normali și tocmai prin aceasta contaminați de o grozavă îngâmfare, de o inconștientă autoadmirație, care ajunge uneori aproape de convingerea că ar fi infailibili?” (apud I. Ianoși, 1968 a, p. 365, nota 2).

În eseuul său *Extazul demonismului*, Thomas Mann (1969, pp. 39–47) aduce argumente interesante în favoarea tezei noastre asupra *nebuniei ca iluminare*, realizând o adevărată „filosofie a bolii” aplicată la „religioasa măreție a blestemăților”, la *genialitate ca maladie și maladie ca genialitate*. În cazul posedaților geniali, „sfințenia și nelegiuirea se contopesc”. Autorul îl include pe Dostoievski în categoria „copiilor spiritului”, a marilor damnați, a „bolnavilor divini”. El susține că are un respect mult mai mare și mai tăcut „față de intimii iadului, de marile spirite religioase și bolnave decât față de fii luminii”.

Th. Mann îl numește pe Dostoievski „omul întors din iad” cu fulgurante revelații. În *Spiritul subteran* romancierul rus vorbește despre secretele sale: „Încă de pe atunci sălășluia în mine gustul pentru lucrurile tainice. Aveam o groază teribilă că aș putea fi văzut, întâlnit, recunoscut”. O viață care nu poate suporta sinceritatea maximă, o viață care nu s-a dezvăluit în plenitudinea ei lumii este *dominată de misterele iadului*. Mann nu se îndoiește că subconștientul, ba chiar conștientul acestui uriaș creator, „a simțit neîncetat povara unui grav sentiment al culpabilității, iar obsesia că a comis o crimă nu era un sentiment de natură exclusiv ipohondrică”. Este o consecință a *bolii sfinte*, epilepsia, de care suferea încă din tinerețe și care s-a agravat până în stadiul fatal care a survenit în urma procesului care i se intentase în 1849, la vârsta de douăzeci și opt de ani. După cum mărturisește el însuși, boala care-i epuizase toate forțele morale și fizice nu avea să-l ducă decât la moarte sau la demență. Crizele interveneau cam o dată pe lună, uneori mai des, iar în unele perioade chiar de două ori pe săptămână.

Dostoievski a descris aceste crize fie direct, ca trăite de el, fie printr-un efort de introspecție și autoanaliză – transferându-le

personajelor sale: înfiorătorul Smerdeakov, prințul Mișkin (*Idiotul*), nihilistul extatic Kirillov (*Demonii*). Conform descrierii sale, epilepsia sa se caracteriza prin două faze: în prima, printr-un incomparabil sentiment de *iluminare lăuntrică*, de armonie, de beatitudine supremă, care precede cu câteva secunde criza, care debutează printr-un strigăt nearticulat, lipsit cu totul de caracter omenesc, urmată de o stare adâncă de depresie, de uluire, și de gol interior. A doua reacție, după cum i se pare lui Thomas Mann, este „mult mai elocventă pentru caracterul bolii decât extazul care precede criza, extaz despre care Dostoievski spunea că este atât de intens, atât de cuprinzător, încât pentru clipele acelea ai fi în stare să jertfești zece ani din viață, dacă nu chiar viața întreagă”. Înfiorătoarele dureri de cap erau, după mărturisirea bolnavului, „consecința sentimentului că *se simțea ca un om care a comis o crimă* (subl. ns.), ca urmare a unei cumplite nelegiuiri”.

Thomas Mann crede că este vorba de un act sexual deviat și transfigurat, o *exacerbare mistică*, un fenomen de *depravare* patologică. Remușcarea, „prăvălirea în prăpăstiile depresiei misteriosului *sentiment de culpabilitate* (subl. ns.), posterior crizei, sunt dovezi mai evidente decât toate acele delicii pentru care ți-ai da viața și care preced criza”.

Oricât de grav părea pericolul care amenința integritatea capacităților intelectuale ale genialului bolnav, rămânea o certitudine faptul că *geniul său era strâns legat de boala sa*. „Doar prin maldia sa poate fi explicată penetranta lui forță de *intuiție creatoare*, familiaritatea cu ideea de crimă, «profunzimea satanică», cum o denumeste *Apocalipsul*, și mai ales darul de a sugera în amănunt *sentimentul de culpabilitate*, acel fundal al existenței eroilor lui...”

2. Dostoievski – suspectat de violarea unei minore

În trecutul lui Svidrigailov, din *Crimă și pedeapsă*, cel mai enigmatic dintre „demonii” lui Dostoievski, există „o culpă cu iz

de brutalitate animală și fantastică, pentru care, fără îndoială, ar fi putut fi trimis în Siberia”. Rămâne la dispoziția imaginației cititorului, arată Thomas Mann (1969, p. 42), să afle despre ce este vorba.

Din jurnalele și romanele lui Dostoievski răzbate uneori un secret: *o crimă cu substitut erotic*, probabil violarea unei minore, transformată de autor ca fiind secretul vieții lui Stavroghin (*Demonii*), o ființă născută să domine, rece și impasibilă, în prezența căreia cei slabi se aruncă la pământ. Această crimă monstruoasă a dominat, multă vreme, imaginația lui Dostoievski. Se spune că într-o zi s-a destăinuit celebrului său confrate, Turgheniev, pe care îl ura și-l disprețuia pentru simpatiile prooccidentale, că el însuși ar fi comis o asemenea crimă. Urmașii (unii dintre ei) au considerat-o ca pe o mărturisire îndoielnică, spusă pentru a-l șoca și înspăimânta pe bunul Turgheniev.

Pe când împlinise vârsta de patruzeci de ani, aflându-se la Petersburg, în casa unor oameni de vază – după ce *Amintiri din casa morților*, despre care se spune că însuși țarul a plâns citind-o, i-a adus celebritatea –, Dostoievski a început să povestească în prezența copiilor, mai ales fete, despre proiectul unui roman conceput în tinerețe, având ca erou un proprietar cu o situație înfloritoare, un om respectabil și potolit, care își amintește că în urmă cu douăzeci de ani, după o noapte de beție, incitat de prietenii săi turmentați, ar fi violat o fetiță de zece ani.

– *Vă implor, Feodor Mihailovici, izbucni gazda, cruțați-ne, sunt și copii aici care vă ascultă.*

3. Măreție și maladie (la Dostoievski și Nietzsche)

Thomas Mann realizează un foarte interesant paralelism între Dostoievski și Friedrich Nietzsche (un luetic extatic, bolnav de o paralizie de origine sexuală!), doi mari bolnavi ai omenirii care au creat opere nemuritoare. „Artistul – spune Nietzsche – este un om care se manifestă prin stări excepționale atât de asemănătoare

cu fenomenele maladive, încât nu-mi pot imagina un artist care să nu fie bolnav.” Scrierile și corespondența gânditorului german abundă în elogii la adresa bolii, considerată ca o *cale spre cunoaștere*. Inspirația este, după Nietzsche, o stare de excitare periculoasă care precede, batjocoritor aproape, prăbușirea în paralizie generală. Th. Mann (1969, p. 44) surprinde un paralelism în gândirea celor doi mari bolnavi, arătând că identificarea măreției cu maladia și a maladiei cu măreția depinde de punctul de vedere pe care ne situăm, adică dacă privim maladia ca pe o sărăcire a vieții sau ca pe o exaltare a ei. În acest domeniu, medicina are un punct de vedere meschin și nesatisfăcător, sau cel puțin limitat la aspectul material, organic al fenomenului. „Chestiunea aceasta are, după opinia lui Thomas Mann, și un aspect spiritual și cultural, este în strânsă legătură cu viața însăși, cu exaltarea și creșterea ei...” Omul nu este numai o ființă biologică, el este mai ales o ființă spirituală. Spiritul uman a fost obsesia pe care au cercetat-o cei doi bolnavi geniali. De aceea, când se vorbește de maladie, de nebunie, trebuie să știm *cine este dementul*, cine este epilepticul sau paralticul, fiindcă nu este tot una dacă avem de-a face cu un idiot la care boala nu are nicio legătură cu viața spirituală, sau este vorba de un Nietzsche sau un Dostoievski. În cazul lor, produsul maladiei este mult mai important, mai fructuos pentru viață și evoluția ei decât un atestat medical asupra stării de normalitate a unui individ oarecare.

Iată, în continuare, cu câtă pasiune susține Thomas Mann *teoria maladiei creatoare*: „Fără elementul malativ, viața nu ar putea subzista, acesta este adevărul. Se spune că maladia provine dintr-o anomalie, dintr-o ne-ordine; nimic mai stupid. Viața nu este făcută din mofturi, și se poate spune că *maladia este creatoare* (subl. ns.), că există maladii care produc genialitate, maladii care prăbușesc într-o cutezătoare cavalcadă toate obstacolele, prin salturi îndrăznețe din pisc în pisc. O astfel de maladie mi-este mult mai dragă decât o sănătate care te face să-ți târăști picioarele. Viața nu este deloc delicată și nu stă în măsura ei să facă distincții între sănătate

și maladie. Ea apucă orice produs al maladiei, îl consumă, îl digeră și, în clipa în care l-a asimilat, îl transformă în sănătate. O adevărată hoardă de generații de oameni tineri, receptivi și funciarmamente sănătoși se repede asupra operelor geniului bolnav, *a bolnavului devenit genial prin maladia sa* (subl. ns.), îl admiră, îl ridică în slava cerului, îl asimilează, îl invocă, îl încadrează într-un curent de cultură care nu trăiește doar din pâinea zilnică a sănătății. Această hoardă este în stare să jure în numele marelui bolnav care, datorită nebuniei lui, este scutit de nebunie; generații întregi trăiesc în deplină sănătate din demența lui, fiindcă această demență devine sănătate”.

Din această caldă pledoarie a lui Thomas Mann înțelegem că anumite cuceriri ale sufletului și ale cunoașterii *nu sunt posibile fără nebunie, fără crima gândirii*, iar mari bolnavi sunt crucificați ca victime ale umanității și ale ascensiunii acesteia, ale extinderii sensibilității și cunoașterii, așadar, ca victime ale celei mai depline sănătăți. De aici provine și *aura religioasă* care învăluie viața unor astfel de bolnavi. Tot de aici provine, la acești oameni, și *senti-mentul de forță și victorie*, cât și conștiința vieții monstruos exaltate în mijlocul suferințelor, impresiile de triumf provocate de sinteza dintre maladie și forță și care desfid vulgara asociere a bolii cu *slăbiciunea*; această situație paradoxală dă o tentă religioasă existenței lor. Astfel de oameni îl îndeamnă pe Thomas Mann la revizuirea noțiunilor de „boală” și „sănătate”, a raportului dintre boală și viață, îl îndeamnă la prudență în folosirea termenului de „boală”, pe care întotdeauna suntem dispuși s-o considerăm ca un semn biologic negativ. Tocmai la aceasta face aluzie o adnotare a lui Nietzsche la opera sa postumă *Voința de putere*: „Când este vorba de sănătate și o stare malativă, spune el, trebuie să fim foarte atenți! Etalonul cu care se măsoară este aplicat nu numai la eflorescența vieții, la îndrăzneala de spirit, la umorul spiritului, ci și la *cantitatea de maladie pe care este capabil s-o suporte și s-o domine*, pentru a o transforma în sănătate. Ceea ce poate distruge ființele fragile, face parte din mijloacele

de stimulare a unei sănătăți *grandioase*” (apud Th. Mann, 1969, p. 45). Nietzsche s-a simțit un om perfect sănătos, pentru care boala era un stimulent.

Spaniolul Fernando Savater (n. 1947), în eseul său despre Emil Cioran (1975, trad. rom. 1998), într-un capitol intitulat provocator „Scopul și misiunea lucidității” – care are drept motto: *Adevărata nesăbuiță este lipsa nebuniei* (E. Cioran, *La chute dans le temps*) – reflectează: „Lucidul este liber de febră, delir sau nebunie; este, pentru o clipă, *normalitatea* însăși: reprezintă gândirea care *nu se lasă târâtă*. Dar condiția aceasta este inconstantă; luciditatea e dobândită ca interval între două accese de inconștiență, este doar o insuliță luminoasă în starea tulbure a delirantului «între două accese»; înseamnă că beția se întoarce *mereu*. Fiecare moment de luciditate poate fi ultimul. Ne putem instala în febră, de fapt suntem instalați în ea; luciditatea este un echilibru anevoios în care nu ne putem menține vreme îndelungată, ceva asemănător cu înălțarea pe vârfurile picioarelor ca să aruncăm o privire peste un gard, știind că nu vom putea stăruii mult timp într-o atare poziție. Principala și indubitabila certitudine la care ajunge lucidul este că va înceta să fie astfel” (F. Savater, 1998, pp. 33–34). Emil Cioran susține și el că „luciditatea, monopol al omului, reprezintă finalul procesului de ruptură dintre spirit și lume”. Așadar, condiția esențială a lucidității este *sfârșierea*. Delirul se risipește câteva clipe și lucidul ajunge să fie separat de lume și de ceilalți oameni. Hiatusul care-i produce amețea cea mai puternică este cel ce se cascadează între el și aproapele său febril și frenetic, care era el însuși în urmă cu câteva clipe.

Dostoievski era permanent un pachet de nervi convulsionați, care, în orice clipă, se puteau dezlănțui printr-o criză „atât de înnebunitoare, încât pare că-i smulge pielea de pe cap și că prezența aerului îi face rău” (citată din *Spiritul subteran*). Și totuși acest bolnav a realizat o creație grandioasă timp de patru decenii, o operă plină de noutăți și îndrăzneții, străbătută de o multitudine de pasiuni și viziuni, o operă care, în afară de flacăra investigației

și confesiunea „criminală”, prin care lărgeste aria cunoașterii omului, include și o stranie cantitate de zburdălnicie, de un comic fantastic și de un umor al spiritului care ne uimește.

4. S. Freud explică nevroza lui Dostoievski

Din perspectivă psihanalitică, Sigmund Freud explică nevroza dostoievskiană și efectele ei asupra personalității și creației. În eseu *Dostoievski și paricidul*, apărut în 1928, Freud procedează la analiza nevrozei pornind de la biografie spre operă, realizând o interpretare biografică a operei (cf. N. Groben, 1978, p. 156). Nevroza gravă a lui Dostoievski ar fi fost provocată – după cum îl interpretează Vasile Dem. Zamfirescu (1994, pp. 290–291) pe Freud – de conflictele sale oedipiene, conflicte proiectate și în *Frații Karamazov*. Acest roman este a treia capodoperă a literaturii universale care tratează tema paricidului asociat cu rivalitatea sexuală pentru o femeie, celelalte fiind *Oedip rege* și *Hamlet*.

După cum ne relatează Freud (1994, p. 295), Dostoievski se credea epileptic și la fel îl considerau și ceilalți, datorită crizelor puternice însoțite de pierderea cunoștinței, contracții musculare spasmodice și depresie finală. Este posibil ca așa-numita epilepsie să fi fost doar un simptom al nevrozei sale, care poate fi clasificat în grupa istero-epilepsiilor, adică a isteriilor grave.

Freud menționează: „O aparentă unitate clinică definește vechiul *morbus sacer*, boala stranie cu atacurile ei convulsive imprevizibile, la prima vedere fără cauză, cu modificările caracteriale, în sensul creșterii iritabilității și agresivității și scăderea progresivă a performanțelor intelectuale. [...] Crizele care izbucnesc brutal, cu mușcarea limbii și pierderea urinei, și care pot duce la periculosul *status epilepticus*, când bolnavul își produce grave vătămări, se pot manifesta și mult mai modest, ca scurte perioade în care bolnavul comite, ca și cum s-ar afla sub dominația inconștientului, fapte străine de firea lui. [...] Chiar dacă scăderea

capacității intelectuale este caracteristică pentru majoritatea covârșitoare a cazurilor, totuși se cunoaște cel puțin *un caz* în care boala nu a putut împiedica performanțele intelectuale (Helmholtz)". În paranteză, Freud precizează că alte cazuri despre care se afirmă același lucru sunt incerte sau pot fi *altfel* diagnosticate, ca și boala lui Dostoievski. Persoanele atinse de epilepsie pot da impresia de stupiditate, de handicapare psihică, iar boala este însoțită adesea de idioțenie evidentă și leziuni cerebrale considerabile. Dar cauzele amintite pot fi întâlnite, cu toate variațiile lor, și la alte persoane, care dau dovadă de o dezvoltare psihică normală și de o afectivitate foarte puternică, de multe ori insuficient controlată.

În continuare (1994, pp. 296–297), Freud se referă la două forme ale epilepsiei: organică și „afectivă”. Importanța practică a acestei distincții este următoarea: cine suferă de epilepsie organică are leziuni cerebrale, cine suferă de epilepsie „afectivă” este un nevrotic. În epilepsia organică, viața psihică este deranjată de un factor exterior, străin ei, în timp ce în epilepsia „afectivă” tulburarea este o expresie a vieții sufletești. Freud crede că epilepsia lui Dostoievski face parte din a doua categorie. O dovadă sigură nu există. După cum specifică Freud, „descrierea crizelor ca atare nu conține nimic semnificativ, iar informațiile asupra legăturii dintre crize și evenimente ale vieții sunt lacunare și contradictorii”. Cea mai verosimilă este ideea că ele au apărut *în copilăria lui Dostoievski*. La început ele s-au exprimat prin simptome ușoare, „forma epileptică apărând doar după trăirea zguduitoare de la optsprezece ani când tatăl său a fost ucis”. René Fülöp-Miller (1924) ne informează că în copilăria scriitorului s-a petrecut „ceva înfiorător, de neuitat și chinuitor”, care trebuie pus în legătură cu primele indicii ale bolii sale. De asemenea, Orest Miller (1921) scrie: „În legătură cu boala lui Feodor Mihailovici există o afirmație relativă la adolescența sa și care pune boala în legătură cu un caz tragic din viața de familie a părinților lui Dostoievski”.

După Freud, crima originară care lucra în umbră, în universul „subteran” al lui Dostoievski – în relatarea lui Vladimir Marinov

(1990, trad. rom. 1993, pp. 23–24) –, era *paricidul*, pentru că destinul romancierului rus a fost puternic marcat de tragicul eveniment al uciderii tatălui său de către mujicii domeniului pe care îl stăpânea. J. Catteau (1978, p. 134, nota 2) și J. Franck (1973, pp. 379–391) susțin că realitatea istorică a acestui omor, ca și declanșarea primei crize cu prilejul acestei morți stau astăzi sub semnul anumitor îndoieli. Dar importantă este nu atât realitatea obiectivă a faptelor istorice, cât *credința lui Dostoievski în realitatea omorului comis de mujici*. Or, această *convingere intimă și importanța consecințelor sale* nu pot fi puse la îndoială. În ceea ce privește impactul acestui eveniment asupra bolii lui Dostoievski, el s-ar fi putut manifesta doar ulterior, îndeosebi în timpul detenției în ocele din Siberia.

Ar fi foarte bine dacă s-ar putea dovedi – arată Freud (1994, pp. 297–298) – că boala a dispărut complet în timpul deportării în Siberia, însă alte date autorizează ideea contrară. Cele mai multe surse, printre care și mărturisirea lui Dostoievski, susțin mai curând că boala a căpătat caracterul ei definitiv, epileptic, tocmai în timpul exilului în Siberia.

Legătura incontestabilă dintre *paricidul din Frații Karamazov și soarta tatălui* lui Dostoievski a fost observată și analizată de către mai mulți biografi, care au trimis la „o anumită direcție psihologică modernă” (scria Freud în anul 1928), adică *psihanaliza*. Viziunea psihanalitică este tentată să considere acest eveniment ca *trauma cea mai gravă*, iar reacția lui Dostoievski față de ea ca nucleul nevrozei sale.

S. Freud (1994, p. 298) pornește de la premisa cunoașterii sensului primelor crize din adolescență, cu mult timp înainte de apariția epilepsiei: „Semnificația acestor crize era *thanatică*: ele debutau prin *frica de moarte* (subl. ns.) și constau în stări de somn letargic. La început, pe când era încă un copil, boala se manifesta ca o tristețe subită, nemotivată; avea senzația, povestește mai târziu Dostoievski prietenului său Soloviov, că moartea îi este iminentă și, într-adevăr, starea care urma era foarte asemănătoare cu

moartea reală. [...] Andrei, fratele său, povestește că Feodor obișnuia încă din adolescență să lase bilete înainte de a adormi, bilete prin care îi ruga, întrucât în timpul nopții s-ar putea să cadă într-un somn vecin cu moartea, să nu fie înmormântat mai devreme de cinci zile” (apud Fülöp-Miller și Eckstein, 1925).

Astfel de crize thanatice, ne explică Freud, indică o identificare cu un mort, cu o persoană care într-adevăr a murit sau care mai trăiește, dar căreia bolnavul îi dorește moartea. În ultimul caz, *atacul are valoarea unei pedepse*: cel care a dorit moartea altuia se află acum în locul acestuia, fiind el însuși mort (este cunoscut proverbul cu răspândire internațională: „Cine sapă groapa altuia, cade singur în ea”). Teoria psihanalitică susține că pentru băiat acest *altul* este de regulă *tatăl său*, iar criza, denumită isterică, este deci o *autopedepsire* pentru dorința ca tatăl său să moară.

Ne îngăduim o scurtă „paranteză”. Otto Rank (1997, pp. 78 și 134) menționează că Dostoievski, ca și Edgar Allan Poe, care avea și el epilepsie, *se temea să nu fie îngropat de viu*. Aceasta arată că este inadmisibil să afirmăm că boala sa ar fi început de-abia în exil. Dimpotrivă, Dostoievski spune că boala i-a dispărut de când a fost arestat și pe toată durata exilului său nu a mai avut nici măcar un acces. Soția sa notează în jurnalul ei că, după propriile sale cuvinte, Dostoievski ar fi înnebunit dacă nu s-ar fi produs catastrofa condamnării sale la moarte comutată în exil. *Această pedeapsă l-a scăpat* (doar parțial!) *de sentimentul de culpabilitate* pe care îl avea din copilărie. Frica patologică de moarte i se pare lui Merejkovski factorul cel mai important pentru înțelegerea transformării care s-a produs în personalitatea contelui Lev N. Tolstoi către vârsta de șaptezeci de ani.

Uciderea tatălui este pentru Freud *primul și cel mai important păcat al umanității și al individului* (vezi *Totem și tabu*). În orice caz, ea este *principala sursă a sentimentului de vinovăție*. „Atitudinea fiului față de tată este ambivalentă”, arată Freud. El nutrește față de tatăl său nu numai *ură*, ca față de un rival pe care vrea să-l înlăture, ci de fiecare dată și *afecțiune*. Ambele sentimente

contribuie la *identificarea cu tatăl*: fiul vrea să fie în locul tatălui, pentru că-l admiră, dorind să fie ca el, dar și pentru că vrea să-l înlătore ca rival. Acest proces se lovește însă de un obstacol puternic. La un moment dat copilul înțelege că încercarea de a-l înlătura pe *tatăl-rival* ar putea fi pedepsită de acesta prin castrare. Frica de castrare, dorința de a-și apăra bărbăția îl determină să renunțe la dorința de a-și poseda mama și de a-și înlătura tatăl. Și atâta timp cât este menținută în inconștient, această dorință este baza sentimentului de vinovăție. Credința fermă a lui Freud în *complexul Oedip* a fost, în deceniile următoare, mult corectată și atenuată prin cercetări antropologice moderne (B. Malinovski).

Frica de tată, explică Freud (1994, p. 300) în continuare, determină refularea urii față de el; castrarea este îngrozitoare atât ca pedeapsă cât și ca preț al iubirii. Dintre cei doi factori refulanți ai sentimentului de ură, doar primul – frica directă de pedeapsă și castrare – poate fi considerat normal. Intensificarea ei *patogenă* pare a fi provocată de celălalt factor, frica de rolul feminin. Ca atare, o natură pronunțat *bisexuală* devine o condiție sau un *catalizator al nevrozei*. Este sigur că Dostoievski a avut o astfel de natură. Ea se vedește, după interpretările lui Freud, într-o formă potențială de existență (homosexualitate latentă), în rolul important jucat de prietenii masculine în viața sa, în comportarea surprinzător de blândă față de rivalii în dragoste și în extraordinara capacitate de înțelegere a situațiilor, explicabilă (de către Freud) *doar prin homosexualitatea sa refulată*, așa cum chipurile ar evidenția-o unele exemple din romanele și nuvelele lui Dostoievski.

Așa cum remarca psihianalistul J. Laplanche (1980, pp. 154–161), una din cele mai importante idei sugerate de *teoria traumatismului nașterii* a lui Otto Rank (1924) constă în faptul că „există o angoasă primordială, o angoasă legată chiar de pulsione, asociată momentului apariției acestei pulsioni” (Laplanche, 1980, p. 145). Într-adevăr, *universul Dostoievski* sugerează cu mare acuitate existența, „chiar în sânul pulsionii [...], a unui fel de vierme care roade fructul, făcând ca pulsionea să fie marcată, în însăși esența

sa, nu atât de o imposibilitate, cât, mai degrabă, de o interdicție”; orice naștere (sau renaștere) trece prin infern, și orice crimă își conține, chiar din rădăcină, pedeapsa.

Acest aspect negativ al pulsuni, acest „*vierme care roade fructul*”, prezent în pulsune de la început, nu este oare tocmai ceea ce Freud numea *pulsiunea de moarte*? (se întreabă psihanalistul Vladimir Marinov, 1993, p. 44). Această pulsune, în timpul mitic al traumatismului nașterii, s-ar manifesta printr-o revărsare de energie liberă care ar amenința cu moartea organismul fragil al noului născut. Or, ceea ce surprinde – arată în continuare Vl. Marinov – în cazul atacurilor severe suferite de către Dostoievski este tocmai această revărsare pulsională care amintește de pericolul major ce caracterizează traumatismul nașterii. Tendința violentă a pulsuni de a răzbate dincolo de domeniul pur sexual, către repetarea unui pericol major, capătă ulterior aspectul unei *tendințe autodistructive*. Ea reprezintă, crede Marinov, una dintre cauzele omorurilor și sinuciderilor frecvente din universul dostoievskian (omoruri și sinucideri care, între anumite limite, pot fi considerate ca echivalente ale atacurilor epileptice).

Vl. Marinov (1993, pp. 45–46) mai notează încă un aspect important al corelației dintre traumatismul nașterii și pulsunea de moarte: „Întoarcerea la fericirea narcisică din pântecul matern implică trecerea prin traumatismul nașterii, deci trecerea printr-un pericol major...”.

J. Laplanche (1980, p. 138) subliniază faptul că „trecerea de la preaplinul tensional la starea de tensiune zero (care ar trebui să fie pozitivă) este totuși urmată de neplăceri...”. Astfel, de la hiperexcitabilitatea precritică (exprimată în cunoscuta aură de beatitudine) la inexcitabilitatea intercritică aproape totală a epilepticului, care amintește mai *in concreto* de starea fetală, corpul trece prin infernul spasmelor.

În consecință, Vl. Marinov (1993, p. 46) consideră că celebra *aură de beatitudine* a lui Dostoievski simbolizează simultan „satisfacerea prenatală a libidoului” și „sentimentul de eliberare trăit

la vestea morții tatălui”, în timp ce convulsiile ar reproduce „procesul nașterii” și, totodată, *crunta pedeapsă* provenită din identificarea scriitorului cu moartea înspăimântătoare a tatălui. În spirit freudian, Vl. Marinov interpretează: „Între aceste două simboluri se situează, fără îndoială, cea a coitului, cu spasmele sale motorii preorgasmice și cu beatitudinea sa finală, pe care criza le evocă în ordine inversă (mai întâi, aura de beatitudine, apoi convulsiile). [...] La cele două capete ale lanțului fantasmatic, mârtoaga omorâtă din visul lui Raskolnikov reprezintă, în același timp, copilul care se naște, mama posedată și tatăl ucis. Altfel spus, scena originară glisează «în jos» spre traumatismul nașterii, iar «în sus» spre uciderea *tatălui originar*”.

5. S. Freud ignoră imago-ul Tatălui *ceresc*

Cu tot respectul cuvenit geniului întemeietorului psihanalizei, vreau să remarc că datorită ateismului său confirmat analizele lui Freud aplicate creației unui creștin-ortodox nu pot fi decât parțial valabile. În consonanță religioasă cu Dostoievski, vreau să reamintesc aici că la creștini *mama este o icoană, o sfântă* (modelul arhetipal este Maica Domnului) și nu o provocatoare la sexualitate și la perversiuni sexuale ca la Freud. De asemenea, la băieți, pe lângă „frica de castrare” din partea „tatălui-rival”, intervine un sentiment mai puternic (cu rădăcini arhetipale), și anume *frica de Dumnezeu* care îi pedepsește pe păcătoși (după creștinul Carl Gustav Jung, *Tatăl ceresc*, Dumnezeu-tatăl este unul dintre cele mai semnificative arhetipuri universale care izvorăște din „mintea strămoșilor noștri cărunți”). Psihanaliza freudiană ignoră totalmente morala creștină și funcția crucială a celor trei trăiri fundamentale: credința, speranța și iubirea (vezi I. Mânzat, 1997); pentru creștini Tatăl divin este dragoste: El ne pedepsește, dacă păcătuim, iubindu-ne, nu cu ură. Pedeapsa nu ne este dată cu cruzime ci cu înțelepciune, cu scopul de a ne îndrepta din nou pe calea credinței. El ne

pedepsește, dar ne poate și ierta, datorită nemărginitei Sale bună-tăți. Nu putem analiza boala și nici natura creației dostoevskiene fără a considera că spiritul lui Dostoevski este un *spirit creștin*, deși uneori este eretic sau cu oscilații între satanic și angelic. Fără a ține seama de acest nucleu central al spiritului lui Dostoevski, care este credința în Dumnezeu și în Iisus Hristos, orice analiză riscă să fie artificială și eronată. În locul pansexualismului freudian preferăm panspiritualismul dostoevskian. Perspectivele asupra omului și a naturii sale sunt diferite.

În ceea ce privește *nebunia genială* a lui Dostoevski, P.V. Annenkov (1928) îl încadra în categoria scriitorilor „care iubesc nebunia de dragul nebuniei”, iar N.K. Mihailovski, într-un studiu intitulat *Un talent crunt*, consideră operele dostoevskiene ca fiind „exclusiv un produs al cruzimii talentului lui Dostoevski” (apud Tamara Gane, 1966, p. 598).

Studiind boala lui Dostoevski și fiind tentați de ideea după care *nebunia lui este o divină iluminare* înțelegem într-un chip nou creativitatea umană. Cercetând boala și opera lui Dostoevski suntem înclinați să-i dăm dreptate lui Nikolai Berdeaev (1993, pp. 188–189) care considera creația ca pe o „exigență a lui Dumnezeu adresată omului și o obligație a omului”. Creația dostoevskiană ține de misterul relației omului cu Dumnezeu. La nimeni nu este mai evident ca la Dostoevski că marea creație este „extaz”, deschidere spre infinit. Prin creație se realizează triumful asupra dedublării și aservirii. Creația genială și nebunească a lui Dostoevski este exaltare a ființei în totalitate. Dostoevski vine să confirme teza genialului filosof existențialist (îl avem în vedere tot pe N. Berdeaev) după care creația omenească nu este determinată de lume și nici de divinitate, ci este un *răspuns* al omului la „apelul” divinității.

Există cel puțin două modalități, care pot fi totodată și două niveluri de manifestare a nebuniei în creație. Prima este un non-conformism afișat în conduită (chiar vestimentar) și în muncă care înseamnă neconformarea la norme și reguli, goana după o

originalitate de suprafață, care doar corectează, finisează, nu transformă. Aceasta este *mica nebunie*. A doua este creația ca invenție și descoperire, ca „schimbare de paradigmă” (Thomas Kuhn), este creația care distruge vechiul și făurește noul, nemaîntâlnitul, nemaivăzutul, nemaiauzitul. Este creația care face epocă în domeniul său (de exemplu, epoca einsteiniană, epoca napoleoniană, epoca beethoveniană etc.). Aceasta este *marea nebunie* care înseamnă revelație naturală și mistică, extazul și agonia creației, nebunia ca iluminare. Istoria abundă în exemple (cazuri) de creatori „nebuni”.

În artele plastice: Michelangelo, Vincent Van Gogh, C. Brâncuși, Ion Țuculescu, Paul Gauguin, Andrei Riubliov, Salvador Dalí, El Greco...

În muzică: Ludwig van Beethoven, Richard Wagner, Hector Berlioz, Igor Stravinski, Klaus Schulze, Edvard Grieg...

În literatură: Dante Alighieri, Charles Baudelaire, Marcel Proust, Mihai Eminescu, Edgar Allan Poe, Fr. Kafka, Virginia Woolf, James Joyce, George Călinescu, Ion Creangă, Lev N. Tolstoi, F.M. Dostoievski, Albert Camus, Ernst Hemingway...

În filosofie: Platon, Pitagora, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Søren Kierkegaard, Martin Heidegger, Henri Bergson, G. Bachelard, R. Guénon...

În psihologie: Wilhem Wundt, L.S. Vîgotski, S. Freud, C.G. Jung, Jacques Marie Lacan, Otto Rank, Abraham Maslow, Carl R. Rogers, Erich Fromm, Viktor Frankl, Ștefan Odobleja...

În matematică: Evariste Galois, H. Poincaré, Gauss, Lobacevski, Riehmman etc.

În fizică și chimie: Isaac Newton, Ampère, Niels Bohr, Chirac, Wolfgang Pauli, D.I. Mendeleev, Enrico Fermi, Geoffrey Chew, Bernard D'Espagnat, Mandelbrott, David Bohm, Hermann Haken...

În biologie: Charles Darwin, Claude Bernard, Broca, Pennfield, Hans Selye, Alexander Fleming, V. Babeș, Louis Pasteur, J. Cousteau...

În politică și arte militare: Alexandru Macedon, Tamerlan, Baiazid, Mihai Viteazul, Napoleon, Adolf Hitler, Winston Churchill, Mussolini, Armand Călinescu...

În tehnologie: Thomas Edison, Graham Bell, Franklin, Diesel, Ford, Von Braun, H. Coandă...

Fatalmente lista este incompletă: ea conține doar unele exemple care pot fi oricând înmulțite.

CAPITOLUL III

A INFLUENȚAT CONCEPȚIA LUI FREUD VIZIUNEA LUI DOSTOIEVSKI?

1. Viziunea romancierului ar fi putut influența concepția scientistului

Având în vedere că Feodor Mihailovici Dostoievski a trăit între 1821 și 1881 și a creat aproximativ începând cu 1846 (când apare *Oameni sărmani*) până în 1880 (când publică *Frații Karamazov*), iar Sigmund Freud trăiește între 1856 și 1939, iar activitatea sa științifică în domeniul psihanalizei începe aproximativ prin 1886 (cinci ani după moartea lui Dostoievski), când își deschide un cabinet de consultație ca neurolog, este posibil ca Freud să fi cunoscut opera lui Dostoievski și să se fi inspirat din aceasta, deși Freud n-a recunoscut-o deschis niciodată. Psihanalistul francez de origine română Vladimir Marinov observa, în 1990, că atât de mare este asemănarea între *Frații Karamazov* (1879–1880) și *Totem și tabu* (1912–1913) încât se poate avansa ipoteza că între ele ar exista chiar o corelație directă: *viziunea romancierului ar fi influențat viziunea omului de știință*. Marinov raportează romanul scriitorului rus la lucrarea lui Freud ca la *dublul său științific*, urmărind o reciprocă luminaire a literaturii și științei (vezi prefață, *Lecturi interferente: literatură și psihanaliză*, de Vasile Dem. Zamfirescu, 1993, p. 335). Ceea ce este sigur însă este că scriitorul rus ajunge, pe căi specifice, la adevărurile psihanalizei, anticipând-o. Dostoievski demonstrează că literatura poate fi mai

pătrunzătoare decât psihanaliza. Marinov mai avansează ipoteza că lectura psihanalitică a literaturii poate conduce la rezultatul în aparență paradoxal că literatura poate pune în discuție adevărurile științei despre inconștient și poate sugera noi ipoteze științifice.

Însuși Sigmund Freud (1983, p. 141) recunoștea că *scriitorii depășesc știința în materie de psihologie*, „întrucât ei se inspiră din surse pe care știința nu le-a explorat”.

Friedrich Nietzsche (1844–1900) îl numește pe Dostoievski cel mai profund psiholog din literatura universală și, cu entuziasm, „Marele său maestru” (apud Thomas Mann, 1969, p. 40). Thomas Mann precizează că, de fapt, nu se poate vorbi despre un raport maestru–învățăcel, ci mai curând despre *frăție întru spirit*. Ei au fost „frați în spirit”, cu destin identic, ridicat dincolo de toate mediocritățile, pe culmile tragicului și ale grotescului. În ciuda faptului că aparțineau la două culturi diferite și își hrăneau spiritul din arhetipuri diferite. Este foarte interesant că, după unii specialiști în psihologia inconștientului, Sigmund Freud s-a inspirat, în construcția sistemului său și în edificarea concepției sale filosofice din ideile eretice ale lui Nietzsche. Astfel, Vasile Dem. Zamfirescu (1997, pp. 49–82) îl consideră pe Nietzsche ca un precursor al psihologiei abisale freudiene (vezi I. Mânzat, 2007, pp. 563–569).

Benedetto Croce îl încadrează pe Dostoievski printre *zeii titulari ai psihanalizei* (vezi Leone Ginzburg, 1969, p. 60). L. Ginzburg observă că introspecția dostoevskiană este eminentemente constructivă, pe când toate formele psihanalizei literare tind la nimicirea personalității. Alberto Moravia (1969, p. 110) susține: „Inconștientul a fost descoperit de Dostoievski, așa cum cotidianul a fost descoperirea lui Flaubert, adică aproape involuntar și fără să-și dea seama, în fond, de importanța inovației sale”. Eroul subteranei dostoevskiene, arată Moravia în continuare, „se afundă într-o meditație pasională care-l duce dincolo de rațional și de conștient, în zona obscură, informă, anonimă, generală a inconștientului...; personajul lui Dostoievski nu are o existență în sine; el este pe de-a-ntregul simbolul unei stări a inconștientului și, în consecință, nu are dezvoltare; el tinde să se repete indefinit, situându-se în

afara timpului”. Kafka este continuatorul lui Dostoievski, urmărind obsesiv reprezentarea inconștientului.

Tudor Vianu (1966, p. 29), referindu-se la Dostoievski, scrie: „știința lui cu privire la sufletul omenesc [...] a fost una dintre cele mai bogate și cele mai adânci. Acea știință s-a însoțit cu o conștiință”.

Opera lui Dostoievski se întâlnește cu unul din postulatele majore ale metodologiei psihanalitice: *explicarea normalului trecând prin patologic* (Vl. Marinov, 1993, p. 5). Se pare că însuși Freud credea la fel.

Rusul Vasili Rozanov (1997, p. 81) demonstrează că Dostoievski „era analistul a ceea ce este încă instabil în viața și spiritul omului”. De aceea analiza sa psihologică are câteva particularități: este analiza sufletului omenesc *în general*, în diferitele lui *stări, stadii, treceri*, și nu analiza vieții individuale lăuntrice, izolate și încheiate (ca la contele Lev N. Tolstoi). Operele lui nu pun în mișcare personaje finalizate, fiecare cu concentrarea sa interioară, ci o serie de „umbre ale unei singure entități: sunt parcă diferite transformări, diferite meandre ale unei singure ființe spirituale care se naște sau moare”. De aceea *meditația*, și nu *contemplația*, este starea principală care ne-o provoacă personajele aduse de el în scenă. El deschide tainele conștiinței umane, dezleagă și disecă acel „nod mistic” care este „punctul de concentrare a firii iraționale a omului”.

2. Un straniu dialog între Freud și Dostoievski

Între cei doi oameni de geniu, S. Freud și F.M. Dostoievski, pasionați de analiza inconștientului uman, a avut loc un straniu *dialog*. Adevăratul dialog între cei doi a avut loc nu atât în *Dostoievski și paricidul*, un eseu de circumstanță pe care Freud însuși l-a considerat mediocru, cât în *Totem și tabu*, lucrare pe care a apreciat-o ca fiind de mare importanță (Vl. Marinov, 1993, pp. 6–7). Scrierile celor doi psihanalști – *Totem și tabu* și *Frații*

Karamazov – prezintă analogii remarcabile: „Fobia infantilă, sărbătoarea păgână dionisiacă, sacrificiul hristic, toate sunt puse pe același plan și articulate cu problema uciderii tatălui. Totodată, cele două opere sunt străbătute de intuiția unei temporalități ținând de prelucrarea retroactivă, care determină nu doar istoria individului, ci și pe cea a umanității” (Vl. Marinov, 1993, p. 15). După cum remarcă Vl. Marinov, una din temele majore comune este „raportul dintre dezlănțuirea psihotică și trecerea la actul criminal”. Marinov nu se îndoiește de faptul că „imaginea lui Freud asupra uciderii tatălui hoardei originare, care este în relație cu întoarcerea refulatului în tragedia greacă (Oedip) și mai ales în sacrificiul hristic, a fost marcată de imaginea dostoievskiană, mai cu seamă de cea prezentă implicit în romanul *Frații Karamazov*”. Stau mărturie anumite referințe la *Totem și tabu*, pe care le face Freud în eseul său asupra lui Dostoievski; mai stă mărturie „Omul cu lupi”, celebrul pacient rus pe care Freud îl analiza în timp ce lucra la *Totem și tabu*, pacient care constituia, în gândirea neurologului vienez, „un punct de joncțiune între construcția preistorică freudiană și universul romanesc al lui Dostoievski” (vezi I. Mânzat, 2007, pp. 572–582).

Dincolo de analogii, psihanalistul Vl. Marinov (1993, pp. 15–17) semnalează însă și prezența anumitor disanalogii a căror evidențiere l-ar putea conduce la *formularea unei noi teorii asupra originii actului sacrificial* (sacrificiu = *sacrum facere*!). „Criza sacrificială” îi apare lui Marinov ca fiind cea mai potrivită metaforă pentru o debordare pulsională care poate lua aspectul a ceea ce Freud numea *pulsiunea de moarte*. *Monstrul și inocentul* sunt figuri reprezentative de „victime-emisari”; *paricidul* trimite la un sacrificiu originar; *infanticidul* – un sacrificiu retroactiv care presupune existența unei sexualități care se dezvoltă în doi timpi; în sfârșit, *matricidul* – cel mai apropiat de întemeierea unei incinte materiale (orașul) și în același timp sufletești (aparatură psihică). În romanul *Crimă și pedeapsă* (1866) ia naștere o *întrebare* care va primi un răspuns în *Frații Karamazov* (1880), la o distanță în timp

de paisprezece ani. Primul roman are ca temă *matricidul*, al doilea *paricidul*; tema *infanticidului* este prezentă în ambele.

VI. Marinov (1992, pp. 16–17) își pune *problema statutului epistemologic al personajului dostoevskian*. Această problemă conține următoarele *întrebări* la care autorul încearcă să răspundă în volumul *Figuri ale crimei la Dostoievski. Crime, deliruri, culpabilități în „Crimă și pedeapsă”*, publicat la Paris (P.U.F.) în 1990 și tradus în limba română de Brândușa Orășanu, publicat în „Caiete de psihanaliză”, nr. 2, sub coordonarea lui Vasile Dem. Zamfirescu, Editura „Jurnalul literar”, 1993):

- „Cum să întinzi o punte între visele personajelor și filosofia lor?”
- „Cum să împaci enorma independență a personajului față de autorul său, pusă în evidență de Bahtin (vezi M. Bahtin, *Dante și romanul polifonic al lui Dostoievski*, în „Secolul 20”, nr. 4, 1969, pp. 63–66), cu o atât de strânsă interdependență a personajelor din același roman și, la limită, din întreaga operă a romancierului?”
- „Cum să împaci capacitatea personajelor de a semăna cu ființele umane, în carne și oase, cu impresia unui *vast dialog intrasubiectiv* (subl. ns.), între personalități delimitate în interiorul aceleiași ființe?”
- „Cum să explici trecerea de la implicarea subiectivă a autorului în personajele sale la recunoașterea catharsică a cititorului într-un univers care îi devine tulburător de familiar?”
- „Cum să articulezi polifonia personajelor, care presupune o viziune sincronă, cu obsesia temei formării sufletului pornind din copilăria timpurie?”
- „Cum să analizezi raportul dintre vastele interogații ale lui Dostoievski asupra sensului sentimentului religios sau asupra naturii contractului social și întrebările, la fel de obsedante, pe care și le pune în legătură cu patologia structurii de profunzime a relațiilor familiare?”

După opinia lui Marinov, la toate aceste întrebări, în ciuda aportului considerabil al unui număr de teoreticieni literari (Bahtin,

Ivanov, Catteau, Thomas Mann, Alberto Moravia, E.M. De Vogüé, J. Rivière, M. Butor, D. Merejkovski, Cesare Pavese, André Gide, G. Steiner, Gaëtan Picon, Leonid Leonov, Nathalie Sarraute, Ion Ianoși, George Călinescu etc.), doar psihanaliza ar putea da răspunsuri satisfăcătoare. Marinov arată că nu se limitează „la punctul de vedere restrâns și la concluziile discutabile ale modestului studiu realizat de Freud asupra lui Dostoievski”, ci apelează la concepția freudiană în ansamblu, la aspectele multiple pe care le cuprinde: teoria seducției, a identificării, a genezei instanțelor psihice, a conflictului pulsional, a visului, a curentului de iubire senzuală, a masochismului original, a mecanismelor de apărare, a sentimentului de culpabilitate și a raportului său cu sentimentul de remușcare, a diferenței structurale dintre nevroză și psihoză etc. La fel de necesar este aportul psihanaliștilor care i-au urmat lui Freud: Ferenczi Sándor, Melanie Klein, J.M. Lacan, J. Laplanche, G. Rosolato, Serge Leclaire, A. Green; includem noi pe cei „doi mari disidenți”, Alfred Adler, Carl Gustav Jung, sau pe Otto Rank, Wilfred Ruprecht Bion, Ludwig Binswanger, Winnicott (Donald Woods), Theodor Reik, Wilhelm Reich, Daniel Lagache, Françoise Dolto etc. Poate că în *etc.*-ul nostru sunt incluși alți psihanaliști valoroși, pe care i-am omis. Toate aceste referințe ar fi utile în încercarea de a clarifica „derutanta complexitate” (după expresia lui Freud) a universului dostoievskian.

3. Axele romanului dostoievskian

Vladimir Marinov arată că pentru complexitatea analizei sale comparative dintre creația artistică a lui Dostoievski și descoperirile psihanalizei trebuie să evoce *problema cadrului specific* în care genialul rus încearcă să analizeze profunzimile sufletului uman. „Este ușor de observat, menționează Vl. Marinov (1993, p. 17), că în anumite privințe personajul principal al universului său literar este însuși romanul, iar personajele, luate în totalitate, pot fi considerate ca personalități fragmentare ale însăși elaborării

scriitoricești. Este totuna cu a spune că romanul dostoievskian, roman sincretic, își pune, în același timp, problema originii și limitelor creației romanești, a raporturilor sale cu arta dramatică, arta picturală, arta muzicală și, indirect, problema rădăcinilor profunde ale gravării literei în inconștient.” Marinov descoperă *patru axe ale romanului dostoievskian*, care ar corespunde cu patru tipuri de personaje:

- o axă *idealizată* căreia i-ar corespunde *eroul*, ca tip de personaj dostoievskian;
- o axă *comică*: bufonul;
- o axă *compulsională*: omul subteran;
- o axă *a sacrificiului*: criminalul.

Aceste tipuri de personaje se întrepătrund și coacționează, ele nu pot trăi unele fără altele, „deoarece fiecare dintre ele încearcă să găsească un echilibru psihic complementar echilibrului realizat de celelalte”.

În postfața la *Lecturi interferente: literatură și psihanaliză*, Vasile Dem. Zamfirescu întreprinde o scurtă dar interesantă analiză comparativă a concepțiilor celor doi titani, realizând totodată un comentariu necesar și exact la cartea lui Vladimir Marinov.

În lumina jocului subtil al lecturilor interferente, la care ne provoacă V. Dem. Zamfirescu (1993, p. 335), romanul *Crimă și pedeapsă* „poate relativiza teza freudiană despre importanța primordială pentru umanitate a paricidului, situându-l într-un context mai larg care cuprinde și matricidul, violul copilului și infanticidul”. Romanul dostoievskian ne invită și ne încurajează să reanalizăm, dintr-o nouă perspectivă, concepția lui Freud despre moartea tatălui hoardei originare, înlocuind-o cu o viziune mai structurală, ajutați de creația lui Dostoievski.

4. Paricidul hoardei originare

Hoarda originară (germ. *Bründerhorde*) este o teorie lansată de S. Freud în *Totem și tabu* în scopul de a explica persistența unor

realități psihice. Mitul „hoardei originare” sau al „hoardei primitive” este următorul: la început exista o hoardă al cărei șef mascul ar fi dominat peste copiii săi și având monopolul asupra tuturor femeilor. Tinerii masculi s-ar fi revoltat, ucigându-l. Dar după aceea, mai târziu, din cauza remușcării și a fricii, l-au investit pe bătrânul șef ucis cu numele de *tată* și, în mod corelativ, tinerii și-au spus *fii*. După uciderea tatălui, fiii ar fi mâncat trupul acestuia, iar acel prânz canibalic s-ar fi perpetuat în prânzul totemic, în care victima mâncată era un animal. Canavaua acestei ficțiuni, în afară de faptul că permite fixarea originii religiilor și, pe un plan mai general, a culturii, legând-o de refularea inițială a simțămintelor provocată de uciderea tatălui, constituie o construcție teoretică pe care s-ar întemeia *complexul Oedip*, care pare să reactiveze, la fiecare individ, supliciul omorării tatălui și refularea legată de acest fapt, iar în perspectivă lacaniană problema falusului și a metaforei paterne. Antropologia nu a confirmat concepția freudiană asupra hoardei originare, acest mit apărând mai degrabă ca un concept operator decât ca o descriere pozitivă a unei realități empirice. El permite totuși să explice referirea frecventă la un strămoș comun, din care ar descinde membrii grupului (cf. Roland Chemama – sub dir. –, *Dicționar de psihanaliză*, 1997, p. 146).

Rezultatul cercetărilor lui Vl. Marinov este exprimat sintetic de titlul celei de a doua secțiuni a cărții: „Hoarda lui Dostoievski”. Analizând capodoperele referitoare la paricid (*Oedip rege*, *Hamlet*, *Frații Karamazov*), Marinov consideră romanul scriitorului rus drept opera care se apropie cel mai mult de momentul începuturilor, paricidul colectiv al hoardei originare, descris de Freud în *Totem și tabu*.

Hermeneutul francez Paul Ricoeur (n. 1913), în *Despre interpretare. Eseu asupra lui Freud* (1998, p. 270), afirmă: „Pentru că este pe vecie slab ca un copil, omul rămâne pradă nostalgiei după tată. Or, dacă orice neajutorare reprezintă de fapt nostalgia după tată, orice consolare este reiterarea tatălui”. Astfel arată interpretarea specific psihanalitică a religiei; sensul ei „ascuns” este repetarea nostalgiei după tată.

S. Freud scrie în studiul *O amintire din copilărie a lui Leonardo da Vinci*: „Psihanaliza ne-a învățat să recunoaștem legătura intimă care unește complexul patern cu credința în Dumnezeu, ea ne-a arătat că dumnezeul personal nu este nimic altceva, din punct de vedere psihologic, decât un părinte transfigurat. [...] Dumnezeu drept și atotputernic, natura binevoitoare ni se înfățișează ca grandioase sublimări ale tatălui și ale mamei, mai mult, ca renovări și reconstrucții ale primelor percepții din copilărie” (apud P. Ricoeur, 1998, p. 569).

Așadar, în loc să-l considere pe om ca fiind creat după chipul și asemănarea cu Dumnezeu, Freud săvârșește o inversiune specifică ateismului și antireligiei: Dumnezeu nu este decât o imagine a tatălui terestru, care nu există decât în mintea nevroticilor (credincioșilor).

După cum argumentează V. Dem. Zamfirescu (1993, p. 336), în *Oedip rege* vina colectivă este transferată asupra unui *șap ispășitor*, grupul continuând să rămână în scenă prin intermediul corului. În piesa *Hamlet*, eroul tragic este *singur*: chiar dacă nu este cel care a comis paricidul, vina îi revine. În drama lui Shakespeare *transferul vinovăției* se realizează de la un *Eu* individual la altul, colectivitatea fiind doar sugerată prin tipologia personajelor. În *Frații Karamazov*, crima este din nou *colectivă*, la ea participând toți cei patru frați: „Ivan este cel care a gândit-o și a teoretizat-o, Smerdeakov este cel care a comis actul mecanic al uciderii, iar Alioșa, fiul cel mic al lui Feodor Pavlovici, este cel care a acceptat-o sau, folosind un termen al personajului, a binecuvântat-o”. Celălalt frate, Dmitri (Mitea), nu este nici el străin de crima comisă.

Scheletul celor două romane (Mircea Eliade a calificat *Totem și tabu* ca pe un „roman negru” al psihanalizei) este aproape identic. La Freud: copilul (cu zoofobia sa, ca retrăire infantilă a totemismului), primitivul sau sălbaticul, Dionysos (paradigma eroului antic care fondează conflictul tragic), Hrist-nevroticul. Pe de altă parte, la Dostoievski: copilul Iliușa, cu aceeași zoofobie (frica de câini), eroul dionisiac Dmitri, eroul hristic Alioșa (nu mai

este nevrotic, ci dimpotrivă!), nevroticul Ivan, bastardul Smerdeakov care își ucide și mama (la naștere) și tatăl; deci înfăptuiește și matricidul și paricidul.

Deosebirea importantă constă în aceea că, în timp ce Freud ne situează în *succesiune istorică*, Dostoievski ne plasează în *simultaneitatea* trăită de personajele sale: „Astfel, dacă la Freud metamorfoza misterioasă a tatălui diabolic ucis în imaginea unui tată idealizat stă sub semnul diacroniei, a devenirii în timp, la Dostoievski cele două imagini sunt sincrone, istoricitatea este convertită artistic în simultaneitate. Coexistența tatălui diabolic, Feodor Pavlovici Karamazov, și a starețului Zosima, ca tată idealizat, constituie soluția lui Dostoievski”. Aceste două personaje, diametral opuse ca moralitate și filosofie asupra vieții omenești, sunt puse de Vladimir Marinov în relație de interdependență existențială. „Era necesar ca Feodor Pavlovici să cumuleze tot răul, tot ce se cheamă instinct și dimensiune terestră, pentru ca Alioșa să poată crea în Zosima imaginea purității celeste. [...] Moartea unuia atrage după sine moartea celuilalt, iar prin moarte cele două personaje încep să se apropie unul de altul; contrar așteptărilor, cadavrul starețului începe să miroasă urât, iar Feodor Pavlovici, victima propriei sale senzualități patologice, stârnește prin moartea sa, deși abia imperceptibil, un sentiment de milă” (V. Dem. Zamfirescu, 1993, pp. 336–337).

VI. Marinov întrezărește în comportamentul lui Alioșa, personaj pe care Dostoievski l-a dorit cât mai aproape de modelul ideal, de arhetipul eroului Hristos, o punere în paralel a ideii de moarte cu ideea de ucidere. „Disperarea provocată de moartea tatălui idealizat este compensată de o eliberare prin *întoarcerea refulatului* (subl. ns.) alcătuită din pornirile sexuale față de Grușenka. Or, această întoarcere a refulatului nu este posibilă decât prin punerea în moarte a tatălui carnal. Deși nu știe că tatăl său este mort, îl consideră mort de vreme ce merge pentru prima dată la Grușa. Și iată-l pe blândul, pe sfântul Alioșa în postura de părtaş la paricid” (V. Dem. Zamfirescu, 1993, p. 337).

5. Dostoievski desființează granița dintre intra și intersubiectiv

M. Bahtin (1969) considera *polifonia* personajelor ca un aspect cheie al artei dostoievskiene. Vl. Marinov derivă polifonia romanului *Frații Karamazov* din psihologia dostoievskiană. Dacă polifonia, ca tehnică literară, derivă din viziunea de psiholog a lui Dostoievski asupra sufletului uman, atunci psihanaliza va putea cerceta și dimensiuni ale formei artistice. Geniul lui Dostoievski, remarcă Marinov, rezidă în *capacitatea sa de a dărâma granițele rigide între intra și intersubiectiv*; „orice contradicție în interiorul unei ființe (umane) este transferată, pentru a dramatiza contradicția și a o transpune în spațiu, în două ființe distincte. Procesul nu este ireversibil, realitatea unui personaj putând fi la un moment dat contestată de un altul” (V. Dem. Zamfirescu, 1993). Astfel, Ivan are în timpul discuției cu Smerdeakov sentimentul că acesta nu este decât o fantasmă, o plăsmuire a propriei sale imaginații înfierbântate. Pe de altă parte, pentru a se elibera de propriile sale probleme de conștiință, Ivan se *dedublează*, întrupând o parte din el în persoana demonului care amenință să devină o realitate empirică.

6. Iubire tandră versus iubire senzuală

O altă analiză comparativă interesantă între concepțiile lui Freud și Dostoievski se poate realiza în domeniul relației dintre *iubirea tandră* și *iubirea senzuală*. Această relație este tratată de către S. Freud în *Contributions à la psychologie de la vie amoureuse* (*Sur le plus général des rabaissements de la vie amoureuse*, 1912), în *La vie sexuelle*, P.U.F., Paris, 1982 (ed. a 6-a), pp. 56–59. Psihanalistul german J. Neufeld (1923) remarcă în universul dostoievskian o disfuncție între „curentul de iubire senzuală” și „curentul de iubire tandră”, cum le-a numit S. Freud. Debordarea senzualității și tandreței în opera lui Dostoievski conduce aproape la un „clivaj” (despicare, divizare a subiectului, separație) al

personajelor dostoevskiene în două categorii: personajele diabolice și personajele angelice (hristice). Din punctul de vedere al istoriei culturii, această disjuncție între cele două curente de iubire conduce – după opinia lui S. Freud – la „cea mai generoasă depreciere a vieții amoroase”, care pare a-și avea una din origini în iubirea „ascetică”, glorificată de creștinism. Freud susține că asceții creștini i-au creat iubirii „un ansamblu de valori psihice” pe care antichitatea păgână nu i le puteau oferi, idee cu care suntem de acord. Dar nu mai putem fi de acord cu continuarea: „Acest curent atinge semnificația sa cea mai înaltă la călugării asceți, a căror viață era dedicată aproape exclusiv împotriva tentației libidinale” (apud Vl. Marinov, 1993, p. 101, nota 85); este o opinie reducăționistă, întrucât nu doar la înăbușirea tentației libidinale se reduce rolul ishasmului creștin. Ateismul freudian se întrevide și în acest caz.

Revenind la Dostoievski, putem descoperi originile iubirii tandre și ale iubirii senzuale comparând iubirea lui Raskolnikov pentru Sonia (și a Soniei pentru el) cu iubirea senzuală pe care o simte Svidrigailov pentru „fetița-falus” din ultimul său vis. Așa cum Svidrigailov se dovedește incapabil – după cum remarcă Vl. Marinov (1993, pp. 101–105) – de vreun sentiment de tandrețe față de șirul „neîntrerupt” de femei pe care le râvnește, tot așa Raskolnikov se dovedește incapabil de iubire senzuală față de Sonia. Clivajul dintre cele două curente de iubire apare cu și mai mare evidență dacă facem comparație între iubirea unor personaje hristice ca, de exemplu, prințul Mișkin (*Idiotul*) sau Alioșa Karamazov și iubirea manifestată de personaje diabolice ca Stavroghin (*Demonii*) sau Feodor Pavlovici Karamazov.

S. Freud (1982, p. 57) se referă la rădăcinile autoerotice ale senzualității: „Dintre aceste două curente, cel mai vechi este curentul tandru. El provine din primii ani ai copilăriei: se formează având la bază interesele pulsionii de autoconservare și este dirijat spre persoanele din familie și spre cele care acordă îngrijiri copilului”; în timp ce „pulsunile sexuale își găsesc primele obiecte în procesul de sprijinire pe evaluările pulsionilor Eului, exact așa cum primele satisfacții sexuale sunt simțite în procesul de sprijinire pe funcțiile corporale necesare conservării vieții”. Freud nu

subliniază îndeajuns funcția sexualității autoerotice, al cărei prototip este activitatea suptului (J. Laplanche, 1970, pp. 23–43). Sexualitatea autoerotică emancipată în raport cu sprijinirea sexualității pe pulsionile de autoconservare este ceea ce reprezintă, după Vl. Marinov (1993, pp. 102–103), prima rădăcină a curentului de iubire senzuală. Predominanța unui tip de iubire exclusiv senzual, așa cum îl întâlnim la personajele dostoevskiene diabolice (de exemplu, în ultimul vis al lui Svidrigailov, autoerotismul se găsește fixat la fantasma „fetiței-falus”), se bazează pe refularea unei iubiri tandre, în profitul unei sexualități autoerotice.

Invers, „fixațiile tandre persistă pe durata copilăriei și nu încetează să antreneze cu ele erotismul care, din acest motiv, este deturnat de la scopurile sale sexuale” (S. Freud, 1982, p. 57). Fiecare personaj dostoevskian angelic este posedat *subteran* de o iubire senzuală clocotitoare, cu greu reprimată (Alioșa Karamazov, prințul Mișkin); fiecare personaj diabolic visează în taină să depindă de îngrijirile unei doici (Stavroghin, demonul, visează, ca ultimă salvare din nebunia sa, la îngrijirile „doicii” Dașa).

Din punctul de vedere al fantasmelor originare – afirmă Vl. Marinov (1993, pp. 103–104) – iubirea tandră se asociază nu numai activității de supt la sân, ci și fantasmei de întoarcere la sânul matern. Sexualitatea care exista deja în cadrul relației de „simbioză” cu sânul matern stă la originea a ceea ce Freud numește curentul de iubire tandră, în timp ce sexualitatea legată de activitatea autoerotică stă la originea curentului de iubire senzuală. „Copilul la sânul mamei [...] a devenit prototipul oricărei relații de iubire. A găsi obiectul sexual nu înseamnă în fond decât a-l regăsi” (S. Freud, 1962, p. 132). Ceea ce se regăsește este acest prim curent de iubire tandră în care sexualitatea încă se mai sprijină pe pulsionea de autoconservare; este drumul care îl va conduce pe Raskolnikov, la capătul nenumăratelor sale „rătăcirii”, la iubirea sa tandră pentru Sonia.

După observațiile lui Vl. Marinov (1993, p. 109), „în universul dostoevskian, iubirea senzuală se manifestă tocmai în cadrul tentației pedofile, dezvăluindu-și, atât cât poate, rădăcinile din perioada infantilă. Pentru a atinge plăcerea senzuală, personajele

diabolice ale lui Dostoievski sunt silite să coboare spre vârsta copilăriei, când a luat naștere senzualitatea, și să se reflecte în copii, pe care și-i aleg drept victime”.

La Dostoievski personajele angelice și cele diabolice, adică personajele predispuse la iubire tandră sau la iubire senzuală, nu reprezintă decât *personalități fragmentare* aparținând însuși *Eului autorului*. Din această perspectivă, Vl. Marinov (1993, pp. 111–112) susține că „în universul dostoievskian senzualitatea este direct proporțională cu tandrețea și punerea în scenă, în cadrul romanului, a unor personaje ca Svidrigailov sau Stavroghin, care îi provoacă lui Dostoievski nostalgia irezistibilă de a zugrăvi și personaje ca prințul Mișkin sau Alioșa Karamazov”. Un tip de personaj reprezintă *apărarea* împotriva celui alt tip. Dacă autoerotismul poate fi considerat ca o „autoapărare” față de seducția maternă, invers, iubirea tandră poate fi considerată ca o apărare împotriva pierderii realității pe care o implică „introversia libidoului” (legarea sa de fantasmele asociate practicilor autoerotice). În comparație cu universul halucinant și fantasmagoric în care se scaldă Svidrigailov, iubirea tandră a lui Raskolnikov pentru Sonia reprezintă acest „obiect regăsit”, care este și o *regăsire a realului* și a sentimentului că are pământul sub picioare.

În fine, după cum susține și Vl. Marinov (1993, pp. 112–113), se poate spune că una din pârgihiile esențiale ale procesului de *sublimare* (proces psihic inconștient care explică pentru Freud capacitatea impulsiei sexuale de a înlocui un obiect sexual printr-un obiect nesexual) constă în *inhibiția reciprocă* produsă între curentul de iubire tandră și curentul de iubire senzuală, adică între sexualitatea sprijinită de pulsuniile de autoconservare și sexualitatea autoerotică, emancipată în raport cu autoconservarea. Chiar Freud (1923) pare uneori să considere inhibiția ca fiind un început de sublimare. Pe de altă parte, el consideră mecanismul de *analisis* („prin sprijinire”) ca esențial în procesul sublimării: „Aceleași căi prin care tulburările sexuale se repercutează asupra altor funcții somatice trebuie să stea, la normali, în slujba unei alte activități importante. Atracția pulsuniilor sexuale spre scopuri

nesexuale, adică sublimarea sexualității, ar trebui să se continue pe aceste căi” (S. Freud, 1962, p. 107). Dacă lupta dintre Raskolnikov și diabolicul Svidrigailov, din *Crimă și pedeapsă*, lasă să transpară *mecanismul de sublimare propriu însuși autorului*, atunci înseamnă că aceasta este o frumoasă ilustrare a mecanismului psihanalitic descris de Freud. Tocmai investirea afectivă a Soniei (ca obiect al iubirii tandre) este cea care îl ajută pe Raskolnikov să scape de delirul său narcisic și să sublimeze; și, fără îndoială, să-și refuleze totodată *dublul diabolic*, Svidrigailov, reprezentantul pulsionilor sexuale perverse, total emancipate în raport cu pulsionile de autoconservare.

7. Psihanaliștii uită iubirea hristică

Și totuși comparațiile și analizele competente ale psihanalizatorilor sunt incomplete și parțial artificiale, întrucât nu au luat în calcul și al treilea curent de iubire, definitoriu pentru Dostoievski și pentru personajele sale, care este *iubirea mistică* de tip hristic, iubirea dintre om și divinitate, ca o formă metapsihică de cunoaștere și comunicare a omului cu divinitatea. S. Freud, ca ateu și antireligios, uită de acest al treilea curent de iubire, fără de care nu poate fi concepută afectivitatea dostoievskiană. „Iubirea față de aproapele” se află în sinergie (cooperare sincronă) cu speranța și credința creștină, care formează, „împreună și deodată”, *o singură trăire* (vezi I. Mânzat, 1997, pp. 102–118). Pentru sufletul lui Dostoievski tocmai acest „al treilea curent de iubire” devine primul și fundamental. Astfel, de la „clivajul” (despărțirea) celor două curente freudiene de iubire, tandră și senzuală, se ajunge la fuziunea și sinergia lor, prin despărțirea fiecăruia, în cadrul infinit al iubirii hristice. Omul îl iubește pe Dumnezeu fiind convins că și Dumnezeu îl iubește pe om. Aceasta este una din certitudinile religiei creștine, care are o viziune mult mai cuprinzătoare și mai apropiată de natura reală a spiritului lui Dostoievski decât orice expertiză psihanalitică.

8. *Svidrigailov – dublul lui Raskolnikov*

Este, de asemenea, lăudabilă încercarea psihanalizei de a compara nucleul celor două personaje opuse și totuși parcă și *complementare* din *Crimă și pedeapsă*: Raskolnikov și Svidrigailov. Dacă primul, după cum observă Vl. Marinov (1993, pp. 96–100), poate fi considerat o metaforă a *instanței Eului*, al doilea este o metaforă a *instanței Sinelui* (Eul și Sinele, în sensul concepției lui Freud, nu a lui C.G. Jung). Dacă remarcăm că Raskolnikov supraviețuiește, în timp ce Svidrigailov se sinucide, fiind „refulat” de acțiunea romanului, ne putem întreba (împreună cu Vl. Marinov) dacă acest „efect de punere în scenă” a scenei originare nu participă chiar la *nașterea Eului* în calitate de instanță psihică independentă de Eul-individ. Mai mulți psihanalisti, începând cu S. Freud (vezi comentariul lui J. Laplanche din *Problématiques I/L'angoisse*, Paris, P.U.F., 1980, pp. 290–298), au subliniat faptul că această confruntare cu scena originară stă la baza diferențierii diverselor instanțe psihice.

Svidrigailov este dublul lui Raskolnikov. Exorcismul lui Svidrigailov reprezintă condiția resurecției lui Raskolnikov. Visele lui Raskolnikov se articulează în jurul fantasmei scenei originare, în timp ce visele lui Svidrigailov se centrează pe fantasma seducției originare. Svidrigailov glisează irezistibil de-a lungul unui șir de imagini materne care se „micșorează”, și în fiecare se află într-un fel de prelungire ombilicală în raport cu precedentă: „Nici urmă de *Supraeu* sau de sentiment de culpabilitate [...] la acest personaj raportat aproape exclusiv la *imago*-urile materne; cel mult, manifestarea unui *Supraeu* arhaic de origine maternă, care se suprapune peste halucinația puternic angoasată reprezentând spectrul mamei rele: halucinație apărută în momentul în care Svidrigailov, abandonat de obiectul care l-a rănit, seducându-l, luptă împotriva afluxului de energie liberă care se scurge prin rana sa deschisă” (Vl. Marinov, 1993, p. 116).

Reproducem în continuare două scheme din Vl. Marinov (1993, pp. 324 și 325).

Svidrigailov – „Diavolul seducător” (50 ani)
 Întinerirea imaginilor feminine în *Coborârea în infern*
 a lui Svidrigailov

MARFA PETROVNA 55 ani MAMĂ FALICĂ	AVDOTIA ROMANOVA 22 ani FECIOARĂ RĂBOINICĂ	FETIȚĂ SURDOMUTĂ 14 ani FECIOARĂ VIOLATĂ DE SVIDRIGAILOV	„FETIȚA-FALUS” 4-5 ani
Îl salvează pe Svidrigailov de la închisoarea datornicilor; îi cunoaște trecutul de jucător-trișor și are un document compromițător. Îl închide pe S. în domeniul său de la țară și îi revendică dragostea fidelă. Moare misterios după ce fusese biciuită de soțul ei. După moartea sa, îi apare lui S. sub formă de halucinație persecutoare. Îi lasă moștenire Avdotiei Romanova un ceas „bărbătesc”, trei mii de ruble și un pulover.	Vrea să-i salveze sufletul lui S. de la desfăul cu țărăncile; propagandă moralizatoare: învață să tragă cu arma de la S. Îi refuză acestuia iubirea senzuală. Îl rănește pe S. cu revolverul moștenit de la M. Petrovna pentru a-și apăra virginitatea.	Apare în cel de-al doilea vis al lui S., într-un cadru de eflorescență virginală, paradisiacă, în care predomină culoarea alb.	Apare în ultimul vis al lui S. „Abandonată” de mamă; teamă de pedeapsa maternă. Udată de ploaie. „Salvată” de S. Îmbujorată de căldura patului. Față „roșie”, surâs seducător de „damă cu camelii” venală.

Raskolnikov și dublul său, Svidrigailov

	RASKOLNIKOV	SVIDRIGAILOV
Instanță	Eu	Inconștient
Libido	Narcisic	Autoerotic
Simptom	Delir de grandoare	Halucinație
Boală	Paranoia	Schizofrenie
Pulsiune de moarte	Crimă	Sinucidere
Fantasmă originară	Scenă originară	Seducție
Masochism	Moral – culpabilitate	Erogen – rușine
Fixații parentale	De la mama falică	Fixație la falusul matern
Mecanisme de apărare	Apare tatăl sadic	Negare
Alegere obiectuală	Refulare	Obiect parțial – corp străin
Energie, imagine mitică	Obiect total, iubire tandră	intern
Obiect cosmic	Legat	Senzualitate
	Promoteu	Liber
	Focul	Diavolul seducător
		Apa

De asemenea, Vladimir Marinov (1993, p. 123) desprinde o interesantă *serie de metafore* legate de viziunile și visele lui Raskolnikov, dar mai ales ale lui Svidrigailov, metafore aflate în proximitatea relației cu „seducția originară” și care prezintă un caracter „dezlănțuit”: așa este cămăruța, baia țărănească afumată și plină de păianjeni pe la colțuri ca *metaforă a eternității*; așa sunt viziunile cu flori debordând, care anticipează, în visul lui Svidrigailov, confruntarea cu *imaginea fetei violate*; așa sunt toate lăzile sau obiectele frapante pe care le posedă diversele *imagini feminine*; așa sunt *micile animale* dăunătoare cu care este comparată cămătareasa: păduche, gândac, păianjen etc. Este de mirare de ce *universul poetic* este mai obsedat de evocarea experienței seducției materne și, în același timp, este mai copleșit de metafore revelatoare decât *universul tragic*, care este centrat pe metafora (paternă) abstractă a destinului. Universul viziunilor lui Svidrigailov este, în multe privințe, mai poetic decât universul mai tragic al viziunilor și destinului lui Raskolnikov.

9. Desexualizarea narcisicului Raskolnikov

Prezintă, de asemenea, interes modul în care psihanaliza, prin Vl. Marinov (1993, pp. 260–263), descrie „desexualizarea” narcisicului Raskolnikov. În *Le moi et le ça* din *Essais de psychanalyse* (Paris, Payot, 1981, pp. 242–243), S. Freud surprinde *coalescența* dintre procesul de identificare care poate determina Eul să se spargă în „personalități multiple” (instanțele desprinse de Freud sunt: Eul, Sinele și Supraeul), procesul de transpoziție a libidoului sexual de obiect în libido narcisic „desexualizat” și fenomenul de demixare (dezunire) a diferitelor pulsiiuni amestecate, în primul rând fenomenul de demixare a pulsiiunii de viață de pulsionea de moarte. Din schema care îi compară pe Raskolnikov și Svidrigailov și din „psihanalizele” anterioare am constatat cât de ascetic, de „desexualizat” este narcisicul Raskolnikov comparativ cu senzualul Svidrigailov și cum încearcă primul, prin flacăra teoriei sale, să-l sublimeze, să-l asaneze pe „antediluvianul erou don-juanesc”. Am văzut, de asemenea, cât de „desexualizat” este sadismul său comparativ cu masochismul eroului diabolic. Freud (1981, p. 225) afirmă că „sadismul devenit independent, sub forma perversiunii, ar oferi modelul unei dezuniri (demixări) pulsionale”. De altfel, *teoria lui Raskolnikov* a dreptului ființelor superioare de a elimina ființele inferioare poate fi considerată ca evocarea modului în care, după S. Freud (1985, pp. 135–141), pulsionea de moarte, ca expresie a mișcării proiective, vine să fundeze *judecata de negare*. Și iată că la judecătorul de instrucție Porfiri (în postura de „Tată judecător”) regăsim acest proces de „desexualizare”, care nu este doar o metaforă a instanței Supraeului, ci și o ființă umană în carne și oase, care posedă conștiința cea mai interiorizată, cea mai înalt elaborată. Or, repercusiunea acestei conștiințe la nivelul Eului său nu numai că imprimă personajului o notă încă și mai ascetică decât cea a lui Raskolnikov (judecătorul este celibatar și spune în derâdere că i-ar fi plăcut să devină călugăr), dar ne sugerează, în plus, o repercusiune a acțiunii pulsiiunii

de moarte la nivelul propriului său trup: judecătorul Porfiri are aerul unui bătrân, în ciuda vârstei sale de treizeci și cinci de ani; el suferă de mai multe boli (astm, hemoroizi, tabagism) și, dincolo de o anumită jovialitate și malițiozitate, de un gust sadic de a se juca cu „victimă” sa, pare să sufere de un anumit *spleen* și să fie chinuit de *depresie*: „Sunt un om sfârșit”, îi mărturisește el lui Raskolnikov.

S. Freud (1981, p. 270) spune: „Cu cât un om își stăpânește agresivitatea, cu atât mai intensă devine tendința agresivă a idealului său împotriva Eului său”. Freud tinde să sesizeze corelația dintre procesul de identificare, de desexualizare, de demixare pulsională și de geneză a instanței Supraeului: „Supraeul [...] se naște printr-o identificare cu modelul părintesc. Orice identificare de acest gen are caracterul unei desexualizări sau chiar a unei sublimări. Or, se pare că într-o asemenea transpoziție se produce și o dezunire pulsională. Componenta erotică nu mai are, după sublimare, forța de a lega în totalitate distrugerea care i se asociază, iar aceasta devine liberă, ca tendință la agresiune și la distrugere. Din această dezunire, în general, *idealul* devine trăsătura de duritate și de cruzime, de nevoie imperativă” (S. Freud, 1981, p. 270). Freud numește uneori Supraeul și *ideal*. Supraeul, în concepția freudiană, devine în melancolie „o pură cultură a morții”.

Dar în universul dostoievskian se mai poate întrezări – ideea este a lui Vl. Marinov (1993, pp. 262–263) – existența unui *raport subteran* între polifonia personajelor, care trădează *extraordinara capacitate a Eului autorului de a se întrupa în personalități multiple*, și locul important pe care îl ocupă pulsiunea de moarte (sub forma crimelor și sinuciderilor) în universul său.

Vl. Marinov sesizează încă un mecanism care explică de ce tinde Supraeul să ia aspectul unei instanțe „înalte”. Este vorba despre *mecanismul de deplasare spre vârf*, tipic pentru conversia isterică sau epileptică, dar manifest și în crima comisă de Raskolnikov sau în sinuciderea lui Svidrigailov, în care organul vizat este *capul*. Ca și când această deplasare spre vârf (spre Eu, spre cap, spre creier) ar fi rațiunea ultimă a procesului de

desexualizare, cât și a celui de demixare pulsională. Acum, suntem în măsură să înțelegem, prin prisma psihanalizei, una dintre obsesiile gândirii dostoevskiene: *rațiunea* (mai ales când este înserată în formele patologice de *delir*, ca la Raskolnikov, sau de ruminăție obsesională, ca la eroul subteranei, dar și când capătă aspectul de imperativ categoric) *posedă o afinitate ascunsă cu pulsiunea de moarte*.

10. Sonia – expresie a osmozei dintre sfințenie și păcat

Întrucât iubirea lui Raskolnikov pentru Sonia Marmeladova conține toate trăsăturile iubirii descrise de Freud în studiul *Un tip particular de alegere obiectală a bărbatului* (*La vie sexuelle*, 1982, pp. 37–55), excepție făcând elementul senzual, credem că merită să poposim puțin asupra acestei probleme referindu-ne la analizele lui Vl. Marinov (1993, p. 133–136) asupra Soniei ca *imago matern* în *Crimă și pedeapsă* (Dostoevski, 1957).

Sonia este o ființă prin excelență paradoxală, ea este „sfânta prostituată” sau „prostituata mântuitoare” etc. Aproape fiecare din personajele romanului intră într-o anumită relație cu ea. Pentru că ea reprezintă o încercare, poate inconștientă, a scriitorului de a întrupa o trăsătură majoră a spiritualității Bisericii creștine răsăritene, înțelepciunea divină (Sonia este un nume derivat de la Sofia, care înseamnă în grecește „înțelepciune”), cu forța sa de cupolă strălucitoare (cupola Sfintei Sofia din Constantinopol), cu capacitatea sa de a îngloba sub un singur acoperiș toate sufletele păcătoșilor. Dar, în creștinism, înțelepciunea nu este un personaj sfânt, ci doar un principiu divin (Vladimir Soloviev, 1978, și S. Bulgakov, 1983, se referă la *sofiologie* ca *Weltanschauung* al creștinismului ortodox). Dostoevski, fiind un creștin ortodox, „se confruntă la nivelul conceperii personajului cu o problemă de interdicție a interpretării” (Vl. Marinov, 1993, p. 134). De asemenea, acest personaj este contaminat de figuri evanghelice mai sensibile:

Maria – mama lui Iisus Hristos și Maria Magdalena, Marta și sora sa, care, asistă la învierea lui Lazăr, în fine, Hristos însuși. Produs al unui *proces de condensare*, Sonia este, alături de Aliona Ivanovna (cămătăreasa), unul dintre cele mai onirice personaje. Este dificil să abordezi psihologia personajelor feminine ale universului dostoievskian fără să ții seama de iubirea *pe care le-o poartă personajele masculine*.

La Dostoievski și Freud, în acest domeniu al iubirii (dintre cei doi protagoniști ai romanului *Crimă și pedeapsă*) se simte, sau se presimte o *comunitate ideatică* surprinsă excelent de către Vl. Marinov (1993, p. 135). În primul rând, apare condiția terțului lezat, fie ea și mai puțin manifestă (acest „terț lezat” este, mai ales, reprezentat de Marmeladov, tatăl Soniei, care moare în momentul în care Raskolnikov se îndrăgostește de fiica lui); în al doilea rând, condiția iubirii femeii ușoare, Sonia fiind o prostituată; în al treilea rând, este condiția tratării Soniei ca un „obiect” de cea mai mare valoare; în sfârșit, în al patrulea rând, condiția care constă în salvarea femeii iubite. Ceea ce frapează la personajul Sonia este amestecul cu totul insolit al angelicului, al sfințeniei (inocenței, chiar) cu prostituția, care este un mare păcat. În acest punct psihaanaliza este depășită, întrucât ea nu apelează niciodată la explicațiile de ordin religios, neinteresând-o psihologia credinței religioase (excepție este C.G. Jung, care însă practică o psiha analiză nefreudiană). Psihanalistul Marinov (postat și el ferm pe pozițiile psihaanalizei ateiste, de sorginte freudiană) se autodeclară *uluît* în fața acestui „amestec dus până la extrem, de «depreciere fizică a obiectului sexual» (uneori Raskolnikov nu se dă în lături de a fi sadic cu Sonia) și enorma supraestimare a sa”. Într-adevăr, această problemă nu poate fi înțeleasă decât *din interiorul credinței creștine ortodoxe*, din interiorul spiritului creștin al lui Dostoievski. Psiha analiza ateistă a lui S. Freud și psiha analiza creștină a lui Dostoievski sunt incompatibile în multe probleme care țin de filosofia asupra spiritului uman, de sensul religios al psihologiei adâncurilor, care trebuie să foreze până în cele mai profunde

străfunduri ale spiritului, pentru a scoate la lumină „aurul de sub noroi”. Psihanaliza freudiană nu are ambiția de a descoperi aurul. De-abia „disidentul” Jung va face primele încercări. Numai că Dostoievski i-a devansat și i-a depășit pe amândoi. Urmează ca, în capitolele următoare, să putem demonstra aceasta.

11. Judecătorul de instrucție ca psihanalist

Și totuși, pentru a nu crea cumva impresia falsă că am disprețui psihanaliza și pe întemeietorul ei, ne propunem să relevăm încă o dată incontestabilele virtuți metodologice ale psihanalizei moderne, descărcată de preceptele ei clasice și lipsită de prejudecăți, așa cum este psihanaliza practică de către Vl. Marinov. Astfel, el forțează un pic porțile, după părerea noastră, dar o face oricum interesant, când își propune să-l prezinte pe Porfiri (judecătorul de instrucție) ca pe un psihanalist și, mai forțat încă, atunci când se referă la *diavolul și psihanalistul*.

Vl. Marinov (1993, pp. 265–270), într-un paragraf provocator, intitulat *Judecătorul de instrucție ca „analist”*, încearcă să reliefeze „arta transferențială a judecătorului”, menționând și „riscurile” meseriei sale. Aproape bulimic, veșnic cu țigareta în gură („cu ce să-l înlocuiesc [tutunul]? Nu beau, asta-i toată nenorocirea!”), judecătorul nu se poate împiedica să asimileze, să se umple cu toate aceste acte pe care nu le-a comis. Tocmai această încorporare excesivă pare să reprezinte rădăcina ultimă a șubrezeniei sănătății sale, a intoxicației sale cu produse de excreție. În același timp însă, judecătorul se plasează chiar la antipodul omului legii, ca întrupare semeață și severă a „Ființei superioare care pedepsește neînduplecat”, cu duritatea și cruzimea obligației imperative (S. Freud, 1981, p. 270). Nu numai că el își dezvăluie slăbiciunile în fața criminalului (într-un stil apropiat de acela al unei terapii, „transgresive”, ca cea imaginată de Ferenczi Sándor (1982), dar înainte de toate este preocupat să solicite un transfer

din partea „pacientului” său, cu atât mai dificil de obținut cu cât acesta din urmă are o structură puternic narcisică și este obișnuit să dialogheze mai mult cu ideea sa decât cu ființe umane. „Tocmai prin angajarea acestui transfer speră el ca criminalul să-și deschidă inima în fața sa și doar în momentul în care simte instinctiv că acest transfer este puternic îndrăznește să-i spună lui Raskolnikov, pe un ton autoritar: *Dumneata nu te poți lipsi de noi*” (Vl. Marinov, 1993, pp. 265–266).

Pe de altă parte – remarcă Marinov –, „Porfiri își trage forța persuasivă din faptul că, deși îi impune lui Raskolnikov acceptarea pedepsei și a suferinței, el este la fel de preocupat în a-i deschide *perspectiva unei renașteri spirituale*” (subl. ns.).

Întrevederile pe care le are judecătorul cu criminalul sunt rare: doar trei. Încă de la început, judecătorul este preocupat mai degrabă să-i provoace lui Raskolnikov o mărturisire spontană provenită dintr-o „nevoie internă” decât să-i probeze culpabilitatea prin dovezi exterioare. El analizează cele mai slabe manifestări simptomatice ale „pacientului” său și încearcă să-i pătrundă *caracterul*. Astfel, el îi analizează prăbușirea fizică intervenită imediat după evenimentul crimei, leșinul din comisariatul de poliție în momentul în care sunt evocate omorurile, râsul cu care intră prima oară Raskolnikov în biroul său, tremurul vocii și al trupului în momentul în care îl lasă să înțeleagă că știe tot, comportamentul din timpul întoarcerii la locul omorului etc. Și, în ciuda afirmațiilor sale repetate *asupra psihologiei ca armă cu două tăișuri* (așa consideră Freud psihologia anchetei judiciare), toate aceste date sunt pentru el la fel de probante ca dovezile formale.

Pentru a-i zdruncina făptașului *teoria „delirantă”*, care este simptomul său cel mai manifest, judecătorul contează pe *nevoia sa inconștientă de mărturisire*, ca și pe nevoia sa de transfer. El încearcă să-i înlăture lui Raskolnikov „atașamentul față de ideea sa și mai ales rușinea de a fi eșuat în punerea ei în practică, mizând pe nașterea unui atașament față de el. El așteaptă ca angoasa față de singurătate să devină mai puternică decât angoasa față de

rușine. El țese în jurul lui Raskolnikov o incintă, un înveliș (cu ajutorul major al Soniei) în care nevoia de încorporare a altuia (implicit a tatălui, ca Supraeu) învinge angoasa (dar și plăcerea ascunsă) suscitată de rușinea de a fi pătruns de către el” (Vl. Marinov, 1993, pp. 267–268).

Pe scurt, în schimbul adevărului, dacă nu-i promite, ca personajul diabolic, speranța unei plăceri eterne, el îi *promite iertarea*. În spatele severității sale aparente, „judecătorul reușește să *erotizeze relația* pe care o angajează cu Raskolnikov” (în sens strict psihanalitic!): nu numai că-și îndulcește judecata prin sentimente de milă, dar încearcă în egală măsură să menajeze narcisismul eroului. Acest „tată judecător” menajează *idealul* lui Raskolnikov, deoarece îl consideră un fel de *țap ispășitor*, de *mântuitor* care îi scutește pe ceilalți să-și murdărească mâinile, luând asupra sa păcatele lor. În ceea ce privește „erotizarea subterană” a relației dintre ei, ea este aceea care pune capăt dezintricării pulsionale operate de teoria și crima împlicinatului. „În final, acest judecător-vindecător promite, în schimbul sincerității mărturisirii, renașterea oferită de viață, fără a se considera creatorul său divin, ci doar umilul ei *mamoș* (subl. ns.). Ca într-o analiză (*psihanaliză*, de fapt!, obs. ns.), judecătorul promite ca recompensă pentru mărturisirea adevărului și pentru acceptarea suferinței pe care o implică această mărturisire vindecarea” (Vl. Marinov, 1993, pp. 269–270).

12. Diavolul și psihanalistul

Svidrigailov din *Crimă și pedeapsă* crede că prin intermediul „aparițiilor pe care le au personajele bolnave (de fapt, propriile sale halucinații) este posibilă cunoașterea „altor lumi”, care zac ascunse în orice om normal. Această „credință” a sa trimite la un postulat metodologic esențial al teoriei psihanalitice, *cunoașterea normalului trecând prin patologic*. Psihanalistul creștin Dostoievski va uza frecvent de această metodă în creația sa artistică.

Personajul Svidrigailov apare ca o imagine caricaturală și grotescă a psihanalistului, deoarece susține nu numai că sexualitatea se află în toate, dar și că sexualitatea transformată în desfrâu este totul. Personajul diabolic practică o *psihanaliză sălbatică*: „El nu rămâne liniștit pe scaun, așteptând ca demonii să iasă spontan din gura «pacienților»; el se grăbește să le trădeze dorințele secrete. Mai mult, prin comportamentul său, el le întrupează, le pune în scenă, le îndeplinește” (Vl. Marinov, 1993, p. 216). Psihanalistul evită să se erijeze în judecător, în *Supraeu*, evită să incite la „traducere în act” sau la „renunțare absolută; el păstrează o neutralitate binevoitoare. El încearcă să se mențină *la jumătatea drumului* dintre „tatăl diabolic” și „tatăl judecător”. Sunt patru *imago-uri* paterne în *Crimă și pedeapsă*: tatăl judecător – Porfiri, tatăl mort – Marmeladov; tatăl idealizat – Napoleon; tatăl diabolic – Svidrigailov (cf. Vl. Marinov, 1993, pp. 181–270).

Fiind un personaj diabolic prin excelență, este știut că diavolul este instigator la plăcere, ba chiar la desfrâu. La Svidrigailov plăcerea este subminată de „curentul de iubire senzuală” *despărțit* de „curentul de iubire tandră”. Așa-zisul „dincolo de principiul plăcerii” (din psihanaliza freudiană) se situează în această senzualitate detașată de învestirea unui obiect total și atașată doar la obiecte parțiale sau la obiecte halucinatorii (imaginea „fetiței-falus” și halucinația cu Marfa Petrovna). Din această perspectivă, acest „dincolo de principiul plăcerii” apare, în mod paradoxal, ca un „dincolo de principiul realității”, Svidrigailov fiind împins la sinucidere prin halucinația (persecutorie și repetitivă) cu soția sa defunctă. Însă această viziune dostoievskiană nu contrazice viziunea psihanalitică clasică a opoziției dintre *principiul realității*, întruchipat în roman de Sonia și judecătorul de instrucție Porfiri, și *principiul plăcerii*, reprezentat de Svidrigailov. Pentru că este evident că „victoria reputată de judecătorul de instrucție și de Sonia asupra lui Svidrigailov semnifică și victoria plăcerii amânate, deturnată de la scopurile sale perverse, într-un cuvânt socializate, contra plăcerii imediate care nu cunoaște constrângeri” (Vl. Marinov, 1993, p. 217).

În creația dostoevskiană din acest roman, imaginea *tatălui diabolic* al lui Raskolnikov apare *proiectată* în afara inconștientului personajului principal, manifestându-se ca „*dublul său spectral*”. Astfel, la Raskolnikov, respingerea numelui tatălui, respingerea castrării (care intervine în crimă) se asociază cu respingerea propriului inconștient, prin proiecția la nivelul unui „dublu spectral”.

Pasiunea pedofilă a lui Svidrigailov amintește de gustul pe care îl manifestă tatăl lui Dostoievski (după moartea soției sale din pricina ftiziei) pentru toate fetele tinere de pe domeniul său. P. Pascal (1970, p. XL) afirmă: „Numele lui Svidrigailov, care nu are semnificație precisă, posedă o consonanță străină, lituaniană, ceea ce este destul de dezagreabil”. Se știe că tatăl lui Dostoievski provenea dintr-o regiune care, ca și Lituania, a fost mult timp disputată între Polonia și Rusia (Podolia). Pe de altă parte, observăm că numele de Svidrigailov amintește de două cuvinte rusești, unite prin condensare: *svinia* (în rusă „porc”) și *igrat* (care înseamnă „a juca”). Această formulă, „porcul jucător”, îl definește perfect pe libidinosul și trișorul la cărți. Numele său este totuși diferit de cel tăios al lui Raskolnikov („ereticul”, cel ce trăiește în schismă), de numele moale al lui Marmeladov și de cel mineral al judecătorului Porfiri (*porfirul* este o varietate de andezit, o rocă vulcanică de culoare roșu-închis, compactă, amestecată cu cristale albe).

13. Tarele persoanei își au originea în copilărie

Dostoievski își demonstrează virtuțile de mare psihanalist ca și Freud, el explică multe enigme ale sufletului adult apelând la evenimente trăite în trecut, în copilărie. Scriitorul pune un mare preț pe *amintirile din copilărie*. El era convins că acestea joacă sau pot juca un mare rol în dezvoltarea ulterioară a personalității, le socotea „ca pe niște sâmburi îngropați în ființa noastră, care în decursul anilor, la momente prielnice, pot să încolțească, să crească

și să se dezvolte în plante cu roade, împodobind viața întreagă a unui om” (N. Crainic, 1998, p. 216).

Dostoievski, în religiozitatea lui, păstrează din copilărie, de la vârsta de patru ani, acel moment înalt când părinții săi, după ritualul familiei, îl iau și îl duc în fața icoanei Maicii Domnului, unde micuțul Fedia rostește în genunchi prima rugăciune către Născătoarea de Dumnezeu. Această amintire îl va urmări neconținut până la bătrânețe. Așa își începe și starețul Zosima biografia, prin câteva amintiri și impresii din copilărie. Zosima mărturisește că, fiind copil, a primit în dar o carte, un fel de mică Biblie, intitulată *104 istorioare sfinte din Vechiul și Noul Testament*. Această carte, primită încă înainte de a învăța să scrie și să citească, l-a impresionat profund. Încă înainte de a putea să-i descifreze textul, imaginile îi dădeau un fior înalt, aproape supraomenesc. „O inimă ortodoxă înțelege totul”, spune Zosima–Dostoievski. După concepția lui Dostoievski, ortodoxia – care nu e strict raționalistă, precum catolicismul – se întemeiază în primul rând pe instinctul religios (pe arhetipurile sacre, am preciza noi) nealterat. De aceea, cultivarea religiozității la copii este posibilă și necesară. Iată o mare deosebire între concepția lui Freud și cea a lui Dostoievski în ceea ce privește efectul în viitor al evenimentelor din copilărie. În afară de evenimentele legate de sex, pulsuni, perversiuni și violențe, care pot influența dezvoltarea viitoare a personalității, mai au importanță și evenimente ca cele descrise de starețul Zosima.

14. S. Freud seamănă cu Moise, iar Dostoievski cu Hristos

În rezumat, încercăm să prezentăm succint deosebirile de concepție dintre psihanaliza freudiană, pozitivă și științifică, și psihanaliza dostoievskiană, mistică și *metaștiințifică*. Aceste deosebiri vor fi explicate mai în detaliu și vor fi reliefate cu exemple și ilustrări, în capitolele următoare.

- 1) Mai întâi, subliniem principalele deosebiri din care derivă toate celelalte. În timp ce psihanaliza freudiană este ateistă, cea dostoevskiană este profund creștină. Dimensiunea religioasă care lipsește primeia, îi dă vigoare și forță mai mare de pătrundere celei de a doua.
- 2) Psihanaliza freudiană, riguros structurată științific, *se limitează* la scheme (uneori prea rigide și prea artificiale), la concepte, principii și legități. Dimpotrivă, psihanaliza dostoevskiană *se deschide* spre om, studiind *trăirile* sale ascunse. În timp ce psihanaliza freudiană numește suflul omenesc „aparat psihic” și face obsedant apel la instanțe psihice, comandate de *libido*, psihanaliza dostoevskiană forează mai adânc și ajunge până la *spirit*, unde nu mai comandă sexul ci credințele ancestrale, conștiința cosmică și arhetipurile sacre, magice și mistice.
- 3) Psihanaliza freudiană se rezumă la dialectica conștient–inconștient, psihanaliza dostoevskiană folosește o dialectică mai amplă și mai diversificată, care avansează uneori până la complementaritate și sinergie, pentru că este o dialectică simultan intersubiectivă și intrasubiectivă, psihică și metapsihică, și are în vedere relații complexe, reversibile și complementare între ample *trăiri* (inconștiente și conștiente, iraționale și raționale) ca speranța, credința și iubirea, în raporturi stranii cu opusele lor (disperarea, păcatul și ura), dialectica demonic–angelic etc.
- 4) Psihanaliza freudiană recunoaște că are limite și se simte dezarmată în fața subtilităților și rafinementelor creației artistice (mărturisire S. Freud), pe când psihanaliza creștină a adâncurilor a lui Dostoievski nu are limite de timp și spațiu, pentru că premisa și rezultanta ei reprezintă relația spiritului uman cu divinitatea, or, Dumnezeu sau spiritul nu au niciun fel de limită.
- 5) Psihanaliza freudiană își propune să vindece pacientul de nevroze și psihoze, deci are în vedere partea

somatică (tulburări ale sistemului nervos și ale sexualității) și psihismul său divizat în „instanțe”. Psihanaliza dostoievskiană își propune să vindece *spiritul*, care este mai adânc decât psihismul, forând până în Sinele ascuns.

- 6) Psihanaliza freudiană vrea să vindece omul apelând la trecutul său, căutând în copilărie cauzele nevrozelor, pe când psihanaliza dostoievskiană este orientată spre viitor, proiectează personalități care vor trăi în viitor (între timp unele tipuri au și apărut, confirmându-se geniala previziune a lui Dostoievski, mai ales în *Demonii*).
- 7) În timp ce analiza freudiană este ancorată în biologic și prin pansexualismul său îl trage pe om spre animal și îl jignește astfel pe om, psihanaliza dostoievskiană îl consideră ca fiind o ființă spirituală, și de aceea se referă la religia suferinței și iubirii, la amărăciunea izbăvitoare și la mântuirea prin credință.
- 8) Metoda de cercetare a psihanalizei freudiene este analiza rațională, logica pozitivă a experimentului, pe când psihanaliza dostoievskiană investighează omul prin imaginația durerii, intuiția mistică-creatoare și revelația iluminatoare.

Deosebiri sunt mai multe și explicațiile mai adânci. Cele două modalități de psihanaliză se aseamănă întrucâtva în plan metodologic, dar se deosebesc și sunt chiar opuse în planul concepției lor filosofice și psihologice asupra rostului și destinului uman. Și știți care este culmea curiozității? Psihanaliza dostoievskiană își încheie cariera în 1880, pe când cea freudiană de-abia dacă pâlpaia pe atunci în proiectele lui S. Freud. Se pare că arta are mai mari posibilități de cunoaștere a omului și a spiritului său decât știința.

S. Freud se identifică mai mult cu Moise, în timp ce F.M. Dostoievski se identifică mai mult cu Hristos.

CAPITOLUL IV

PSIHANALIZA ATEISTĂ A CRIMEI ȘI PSIHOLOGIA CREȘTINĂ A PEDEPSEI

Crimă și pedeapsă – două concepte, două trăiri, două viziuni, două perspective reunite genial de către Dostoievski într-o relație polară, devenită complementară până la sinergie. Psihanaliștii care l-au abordat pe Dostoievski (S. Freud, K. Leonhard, O. Rank, A. Besançon, J. Goldberg, G. Rosolato, Vl. Marinov etc.) au cercetat mai ales *psihologia crimei* (a criminalului) când, de fapt, la Dostoievski este mult mai importantă *psihologia pedepsei*. Pentru a face, din nou, o paralelă între aceste două orientări, proiectăm acest capitol cu următoarele coordonate (paragrafe): 1. Dostoievski ca psihopatolog; 2. psihanaliza ateistă a crimei; 3. psihologia creștină a pedepsei și iertării la Dostoievski; 4. ideologie iudeo-creștină și ideologie păgână în romanul dostoievskian; 5. romanul *Crimă și pedeapsă*, la intersecția „civilizației rușinii” (greacă) cu „civilizația culpabilității” (iudeo-creștină).

1. Dostoievski – psihopatolog

1.1. Peste 25% din personajele dostoievskiene sunt bolnave mintal

Un cunoscut psihiatru rus, V.F. Cij, în lucrarea sa *Dostoievski ca psihopatolog* (1885), tradusă în mai multe limbi, explică abundența cazurilor morbide în opera scriitorului („peste 25% din

personaje sunt alienate mintal sau dezechilibrate”), pe de o parte, prin starea lui maladivă (epilepsia), pe de altă parte, prin puterea de observație („în viața reală, proporția alienaților este de patru la o mie”, declara Dostoievski). În lista personajelor patologice (numărând treizeci și cinci de cazuri cu halucinații și maladii avansate) figurează și eroul fără nume din *Noapți albe*, pe care dr. Cij îl botează „Autorul”, identificându-l, deci, cu Dostoievski.

Dr. Cij a întreprins un amplu studiu al cazurilor patologice din opera lui Dostoievski, încercând să explice anomaliile manifestate prin schimbarea maladivă a caracterului ca rezultat, mai ales, al *melancoliei anxioase*. Aceasta este o alterare profundă a *dorinței*, caracterizată de Freud printr-o pierdere subiectivă specifică, aceea a Eului însuși. Melancolia este o maladie a dorinței, constituită în jurul unei pierderi narcisice grave. Ca stare psihică, melancolia trimite la stabilirea conceptelor de libido, narcisism, Eu, obiect, pierdere etc. Atitudinea subiectivă în melancolie este renunțarea. În *Eul și Sinele* (1923), S. Freud arată că Eul melancolicului anxios îl conduce pe bolnav la o atitudine de renunțare generală, de abandon, de demisie a dorinței, ceea ce explică finalul melancoliei: trecerea la actul suicidal sau la crimă. Reținând acest tablou sumar al melancoliei înțelegem mai bine psihologia scriitorului și a multora din personajele sale.

Dr. Cij, analizând cazul eroului din povestirea *Inimă slabă* (1861), vede procesul de acumulare a iluziilor care devin obsesive, culminând cu iluzia că va reuși să execute lucrarea care i se comandase, și nu-și mai dă seama că transcria cu penița uscată. Personajul nu surprinde însă adevăratul substrat al acestor „angoase patologice” (așteptări a „ceva” ce el nu poate numi), care modifică „perceperea normală a realității” în conștiința bolnavă a individului. De aici alternarea bruscă și nemotivată a stărilor sufletești extreme, de la exaltare și frenezie la neagră melancolie. V.F. Cij explică aceste fenomene – detașându-le din sfera esteticului, făcând abstracție de legile transfigurării artistice – exclusiv prin „maladia voinței” și un anume „infantilism” de care suferă

eroul dostoievskian. În această nuvelă s-a vădit preferința tânărului Dostoievski „pentru zugrăvirea subtilităților psihologice” (Dobroliubov), iar mulți alți comentatori au înregistrat-o ca pe un *nou experiment în domeniul psihopatologiei*, având ca scop urmărirea fazelor nebuniei (inițial nuvela apare în franceză cu titlul *Etapele nebuniei* – 1891).

În lucrarea mai sus menționată, dr. Cij aprecia că întreaga literatură rusă nu cuprinde atâția alienați câți sunt în opera lui F.M. Dostoievski; el întocmește o lungă listă statistică a „nebulilor” (în comparație cu dramaturgia lui W. Shakespeare), care, raportată la numărul total al personajelor dostoievskiene, „numără peste 25% de cazuri patologice” (se citează după *Culegerea de studii istorico-literare despre Dostoievski*, întocmită de V.I. Pokrovski, partea a II-a, Moscova, 1912).

Cezar Petrescu analizează, desigur dintr-un alt punct de vedere, „atrofia voinței” la unele personaje ale scriitorului rus, care, „ca și autorul, de altfel, după propriile spovedanii, răătăcesc întru-un deșert interior fără nici un punct de reazem...” (vezi *Ofensiva împotriva lui Dostoievski*, revista „Gândirea”, an IV, 1925, nr. 12–13, pp. 286–287, articol semnat cu inițialele I.D. – Ion Darie –, pseudonimul sub care figura în presă Cezar Petrescu) (apud Tamara Gane, 1966, pp. 608–609).

1.2. Sugestie și hipnoză

Dostoievski se dovedește a fi un bun cunoscător al fenomenelor de sugestie și hipnoză încă din anul 1859. Un medic cercetător, I.D. Slucevski, a studiat, la sfârșitul secolului al XIX-lea, fenomenul *Foma Fomici Opiskin*, personajul principal din *Satul Stepancikovo și locuitorii săi* (1859), analizându-l sub aspectul sugestiei, autosugestiei și hipnozei. Supunând unei analize minuțioase manifestările și mișcările sufletești ale personajelor din Stepancikovo, el ajunge la concluzia că toți se aflau într-o stare de catalepsie. După părerea lui Slucevski, marele scriitor și-a cucărit, pe bună dreptate, „o poziție înaltă în literatură, atât în patria

sa cât și dincolo de granițele ei, datorită faptului că a detectat datele esențiale pentru caracterizarea fenomenelor sugestiei. [...] Și, cu mult înainte de constituirea școlii științifice existente astăzi în acest domeniu, a surprins și a înfățișat asemenea procese, care, fiind fapte de natură psihologică, țin de domeniul inconștientului și nu pot fi explicate exclusiv prin motivarea acțiunilor”. Referindu-se apoi la opere precum *Gazda*, *Idiotul*, *Crimă și pedeapsă*, *Frații Karamazov*, psihiatrul rus conchide: „El ne-a făcut să cunoaștem o asemenea putere de dominare a omului asupra altui om, cum celor lipsiți de spiritul de observație și de pătrundere cu care a fost înzestrat Dostoievski ar fi putut să le pară până în prezent cu totul imposibilă și nefirească, deoarece abia acum experiențele în domeniul sugestiei și al hipnozei dovedesc științific exactitatea fenomenelor descrise” (cf. *Culegerea de studii istorico-literare despre Dostoievski*, partea a II-a, pp. 19, 30).

1.3. Epilepsia nu știrbește din sfințenie

Fiind bolnav de epilepsie, Dostoievski probabil că s-a interesat, s-a documentat în ceea ce privește etiologia și simptomatologia acestei boli, așa cum mulți intelectuali condamnați pe viață la o anumită boală au devenit proprii lor terapeuți. Este posibil însă ca la Dostoievski să fie vorba și despre introspecție, cunoscându-se talentul său inegalabil în autoanaliză. El descrie în opera sa, cu o precizie științifică și valabilă din punct de vedere medical, trei epileptici cu o configurație diferită a bolii: Mîșkin, Smerdeakov (*Frații Karamazov*) și Kirillov (*Demonii*). Romanul *Idiotul* a fost scris în străinătate și scrisorile din această vreme au toate același ton: „Crizele s-au repetat în fiecare săptămână [...] am fost la Geneva, crizele au început, și ce crize!” Scriitorul descrie foarte exact boala și are tactul de a folosi locvacitatea premergătoare atacului spre a pune în gura lui Mîșkin teorii care în alte momente ar părea dizertație goală. Prințul Mîșkin nu păsește cu siguranță în mijlocul semenilor săi, se teme să nu facă vreun gest nepotrivit, să nu aibă o criză. Prezentat de Aglae societății bune, Mîșkin

sparge un vas chinezesc de mare valoare și din cauza emoției are un atac. Atacul de epilepsie îl absolvă de orice vină, lumea îl privește cu indiferență, este un bolnav. Dostoievski, depășind studiul clinic, a vrut să facă din prinț un Don Quijote. „Nebunul” castillan devine „Idiotul”, omul serafic, cu suflet de copil, model al unei umanități pure (G. Călinescu, 1969, p. 24).

Prințul Mișkin este aproape un sfânt, „un Iisus printre cupe de șampanie”, cum îi place lui George Călinescu să-l numească. Epilepsia nu știrbește, după opinia lui Nichifor Crainic (1998, p. 250), din sfințenia prințului, pentru că mulți dintre sfinții creștini au avut această boală și totuși Biserica i-a canonizat. Prințul Mișkin mărturisește că epilepsia îi dă momente de extaz mistic, de punere a Eului său într-o „supremă armonie cu cosmosul” și îi dă „un fior de vecinătate cu Dumnezeu”.

În opera lui Dostoievski există și alte specii de epileptici diabolici, cum este Smerdeakov din *Frații Karamazov* sau Kirillov din *Demonii*: unul ucide, celălalt se sinucide.

1.4. Există confirmarea psihiatrică a „vedeniei lui Ivan Karamazov”

Referindu-se la legenda „Marele Inchizitor”, Vasili Rozanov (1997, p. 91) observă că halucinațiile alcătuiesc chinul principal al lui Ivan. Există informația că atunci când se tipărea *Frații Karamazov* un medic psihiatru i-a trimis lui Dostoievski o scrisoare în care se miră de profunda asemănare dintre descrierea artistică și ceea ce observația obiectivă dezvăluie în timpul crizelor; observația obiectivă, desigur, nu cunoaște conținutul lăuntric al halucinațiilor, în timp ce acest conținut este redat de Dostoievski. Scriitorul insinuează în descrierea sa un ton întrucâtva ironic. În timpul halucinațiilor sale, Ivan Karamazov nu crede în caracterul lor obiectiv, adică nu crede atât timp cât este bolnav; și, dimpotrivă, este sigur de realitatea lor când este sănătos, după ce-i trec crizele; și chiar numai la halucinații se gândește, numai de ele se teme. După cum spune V. Rozanov, cuvintele bolnavului sunt prea

serioase atunci când se simte bine și autorul devine prea concentrat când abordează aceste cuvinte. Toate acestea ne fac să vedem ceva *dedublat și ascuns* la Dostoievski, atunci când ne descrie „vedenia lui Ivan Feodorovici”: este prea puțin probabil să fi vrut să ne prezinte doar descrierea unei halucinații; cu siguranță, sub tonul ironic este ascunsă o convingere reală a autorului. Și nu este exclus ca opinia lui Svidrigailov despre posibilitatea „celeilalte lumi, ale cărei crâmpoie i se revelează omului atunci când este bolnav”, să fie o idee a lui Dostoievski însuși. Cel puțin aceasta este situația cuvintelor pe care, fără pic de ironie de data aceasta, le pune în gura starețului Zosima: „Multe lucruri sunt ascunse privirii muritorilor, în schimb sălășluiește în noi tainica simțire a legăturii noastre vii cu lumea cealaltă, o lume mai desăvârșită și mai plină de slavă, iar *rădăcinile gândurilor și simțurilor nu se află aici, ci pe alt tărâm*”.

1.5. Dostoievski – precursor al psihologiei onirice

Ca și la Freud, care publică *Die Traumdeutung* abia în 1900, la Dostoievski (cu trei-patru decenii mai devreme) visul este o producție psihică cu caracter misterios, în care se poate recunoaște efectul unui „travaliu de elaborare” și de „cifrare a dorinței inconștiente”; visul este pentru Dostoievski o cale privilegiată de a dezlega enigmatul inconștientului (S. Freud va arăta că visul este „calea regală de cunoaștere a inconștientului”). La Dostoievski visul nu este doar „realizarea de dorință”, ca la Freud, ci un mecanism de demascare a intențiilor, a proiectelor, a planurilor secrete, un chin și o suferință care trădează anomalii, maladii sau idealuri înalte. Visul, la Dostoievski, este un limbaj al inconștientului, cum ar spune J.M. Lacan; el poate depăși experiența vieții individului (poate să-și aibă rădăcinile în arhetipuri) și poate oglindi imagini care nu aparțin acestei lumi.

În perioada în care scria *Gazda*, 1847, scriitorul începe să se preocupe tot mai intens de „blestematele probleme” ale vieții și, investigând regiunile tenebroase ale spiritului omenesc, cu reacțiile

lui în aparență nemotivate rațional, *a anticipat datele unor cercetări științifice* de la sfârșitul secolului al XIX-lea, atât în domeniul *sociologiei*, cât și în aria *psihologiei onirice, abisale* (apud Tamara Gane, 1966, pp. 591–593).

Într-o scrisoare (din ianuarie 1847) adresată fratelui său Mihail, F.M. Dostoievski își destăinuia gândurile și îndoielile: „Vezi tu, cu cât vom avea în noi înșine mai mult spirit și conținut interior, cu atât va fi mai frumos colțișorul nostru intim și viața în general. Desigur, este înspăimântătoare acea discordanță, este groaznic acel dezechilibru în care ni se înfățișează imaginea societății actuale. Ceea ce este *în afara* noastră trebuie să se acorde cu ceea ce este *în interior*. Altminteri, desprinse de fenomenele vieții exterioare, trăirile noastre lăuntrice vor căpăta o ascendență primejdioasă. Nervii și plăsmuirile imaginației vor copleși ființa umană. Orice fenomen exterior, din lipsa unei deprinderi, îl percepem ca pe ceva uriaș, colosal, care stârnește groaza în fața necunoscutului. Viața începe să te înspăimânte”.

Această stare de spirit, vădind tendința spre *introspecție* și *autoanaliză* a străfundurilor inconștientului, s-a răsfânt în nuvela *Gazda*, care reprezintă în creația lui Dostoievski un moment de răscruce. Este rezultatul unor tatonări, al unor căutări febrile de a se desprinde din „monotonia ucigătoare” a existenței micilor slujbași care au populat operele sale precedente (*Oameni sărmani*, *Dublul*, *Domnul Proharcin*) și a răzbate în lumea marilor pasiuni și neliniști, ca un deschizător de drumuri al existențialismului creștin (împreună cu și puțin după danezul Søren Kierkegaard, 1813–1855), o lume fantastic de reală, fantastic de tragică pe care o va descoperi în romanele sale de apogeu. Nuvela *Gazda* este prima încercare originală a autorului de a rezolva prin mijloacele artei, în stilul său propriu și nou, *raportul dintre vis și realitate*. Spre deosebire de romantism, care vedea o prăpastie între vis și realitate, Dostoievski analizează, ca un fecund și cutezător psiholog, conexiunile, intricările, imixtiunile, amalgamurile dintre vis (din somn sau în stare de veghe) și realul exterior. De multe ori, visul

pare mai real decât realitatea din afară. *Gazda* deschide seria așa-numiților „eroi visători” în creația psihologică dostoievskiană, tipul preferat cu care se încheie prima etapă a activității sale (*Noapți albe*, *Netoșka Nezvanova*, *Micul erou*). În povestire se poate urmări o permanentă alternare și chiar întrepătrundere osmotică a două planuri: un plan „real” al existenței cotidiene și un plan „fantastic” – *visul delirant* al lui Ordînov, *amintirile exaltate* ale Katerinei, femeia de o frumusețe răpitoare, ca „din basme”, și bătrânul Murin, întreaga atmosferă încordată la maximum, *dincolo de limita normalului*, între cele trei personaje.

Personajele dostoievskiene devin ample metafore ale conținuturilor propriilor lor vise și halucinații. În *Crimă și pedeapsă*, personajele reprezintă condensarea și personificarea unor fenomene onirice: Raskolnikov – condensarea delirului cu tema omorului și a nașterii, Svidrigailov – condensarea halucinației cu tema suicidului și a iubirii senzuale, patologice.

Una din caracteristicile psihologice ale universului dostoievskian este *afinitatea*, cu totul remarcabilă și originală, *față de lumea visului nocturn și a halucinațiilor diurne*. *Crimă și pedeapsă* este romanul cel mai învăluit în vis nocturn, halucinație și delir. În niciun alt roman nu reușește Dostoievski ca aici să descrie conexiunile și întrepătrunderile dintre „visul cu ochii deschiși” care, în cazul eroului principal, devine un adevărat *delir* și desfășurarea viselor sale nocturne. Aceste vise, deliruri și halucinații definesc hotărâtor psihologia profundă a personajelor. Ele survin la o cotitură a destinului sau în momente de criză: astfel, atât în pragul crimei, cât și în pragul pedepsirii lui Raskolnikov, autorul ne descrie, cu o detaliere și profunditate psihologic tulburătoare, două dintre înfiorătoarele coșmaruri ale eroului.

Vladimir Marinov (1993, pp. 28–32) face câteva remarci interesante privind *corelația dintre crima lui Raskolnikov și visul său*. Considerând uciderea bătrânei cămătărese ca pe un produs similar unui *vis cu ochii deschiși* (aparținând chiar lui Dostoievski), iar „visul cu mârtoaga maltratată” ca pe un *vis autentic*, se clarifică

problema relației cu conținutul visului cu ochii deschiși. Menționăm că Sigmund Freud a repetat acest vis într-una din ședințele avute cu pacientul rus din „Omul cu lupi”.

La Dostoievski aceste două modalități de expresie a fantasmei comunică din interior și se simbolizează una pe cealaltă. Funcția realismului profund, adică a realismului „fantastic” dostoievskian, este – crede Vl. Marinov (1993, p. 29) – de a demonstra înrudirea între diversele niveluri ale lanțului *fantasmatic*. Această idee poate fi regăsită, din perspectivă psihanalitică, în gândirea lui Freud, care utilizează, în mod inspirat, un singur termen pentru fantasme, fie ele conștiente sau inconștiente, și anume *Phantasien*. După Freud, fantasma este o reprezentare, un scenariu imaginar, conștient (reverie), preconștient sau inconștient, care implică unul sau mai multe personaje și care pune în scenă, mai mult sau mai puțin *deghizat*, o dorință. Fantasma este *efectul dorinței arhaice* (arhetipale, cf. Jung), dar este totodată și matricea dorințelor actuale. Fantasmele arhaice inconștiente ale unui subiect caută, într-adevăr, să se realizeze cel puțin parțial în viața actuală a subiectului. În consecință, ele transformă percepțiile și amintirile, *stau la originea viselor*, lapsusurilor și actelor ratate, induc activități masturbatoare, *se exprimă în reveriile diurne*, caută să se actualizeze, în mod *deghizat*, în opțiunile relaționale, sexuale și afective. Freud (1919) arată că, dacă fantasma figurează dorința inconștientă a subiectului, subiectul însuși poate fi reprezentat în fantasmă prin diferite personaje incluse. În funcție de narcisismul și tranzitivismul originare, răsturnările de roluri în acest scenariu *fantasmatic* sunt frecvente.

Trecut prin „creuzetul” inconștientului – după cum se exprimă Marinov (1993, p. 29) –, universul dostoievskian pare că vrea să demonstreze caracterul „oniric” al faptului divers și caracterul „realist” al visului. Raskolnikov are tendința de a se identifica cu un „seducător și sadic” în cadrul unui vis având ca motiv central *spectacolul uciderii unei mârțoage* (a unei „iepe bătrâne”) de către un mujic, spectacol la care eroul se vede pe el însuși asistând,

copil fiind, însoțit de tatăl său. Iată rezumatul acestui vis a cărui descriere se întinde pe mai multe pagini. Se făcea că Rodion Raskolnikov era din nou copil; „avea șapte ani, era zi de sărbătoare, în amurg, și se plimba cu tatăl său afară din oraș”, unde se găsea o cârciumă situată la doar trei sute de pași de cimitir. Trecând prin fața cârciumii, împreună cu tatăl său, micuțul Rodion este martorul unei scene ciudate: la o căruță enormă, trasă în mod normal de cai mari, este înhamată „o mârtoagă țărănească, roșcată, mică și prăpădită”. Deodată, din cârciumă ies niște mujici beți, iar unul dintre ei, Mikolka, proprietarul calului, „unul încă tânăr, cu grumazul gros și fața carnoasă, roșie ca sfecla”, invită pe toată lumea să se urce în căruță, promițând că își va face mârtoaga să alerge la galop. Urcă mai mulți mujici, împreună cu o țarancă grasă și rumenă. În ilaritatea generală, ei încep să biciuiască iapa bătrână care se opintește din răputeri, în timp ce micul Rodion, scos din minți, se smulge de lângă tatăl său, ca s-o salveze. Dar loviturile mujicilor se întesc, „șase bice” lovesc animalul din toate părțile (până și peste ochi), în timp ce Mikolka își schimbă biciul cu o „oiște lungă și groasă”, pe care o ridică și o lasă să cadă, ritmic, pe spinarea mârtoagei, care se înconvoaie. Când mujicul abandonează oiștea ca să pună mâna pe o rangă de fier și să-i dea mârtoagei lovitura de grație, copilul Rodion, după ce sărută botul, ochii și buzele iepei muribunde, se repede să-l lovească pe ucigaș. Agățându-se de gâtul tatălui său, care îl scote din mulțime, Rodion plânge în hohote, „ar vrea să răsuflă, să strige și... se trezește” (apud Vl. Marinov, 1993, pp. 31–32, nota 10).

Psihanalistul M. Kanzer (1938, p. 121) spune: „Loviturile aplicate mârtoagei reprezintă conținutul unei scene originare tipice, cu accent pe concepția sadică a copilului despre coit”. Toți ceilalți comentatori ai acestui vis [R.B. Lower (1969), J.R. Maze (1979), A. Besançon (1968, 1971), Kirimidjian (1967) etc.] sunt de acord cu această interpretare de ansamblu. Divergențele apar acolo unde se pune problema de a indica personajul sau personajele din vis (băiat, tată, mujic, mârtoagă) cu care se identifică visătorul și

modul în care o face. În ceea ce privește *bătrâna iapă*, incapabilă de a trage căruța enormă în care se înghesuie mulțimea invitată de mujicul beat, este evidentă *identificarea ei, de către Raskolnikov, cu bătrâna cămătăreasă*, Aliona Ivanovna, căreia teoria lui napoleoniană îi atribuie *inutilitatea socială*. Cămătăreasa este un personaj construit *prin intermediul delirului și coșmarelor lui Raskolnikov*. Ca atare, acest personaj, oniric și real în același timp, condensează un număr de figuri disparate și totuși conexe, se află la punctul de intersecție a mai multor imagini: cea a *tatălui sadic* (îndeosebi în raport cu Lizaveta, a doua victimă a lui Raskolnikov), cea a *mamei falice*, așa cum o sugerează al doilea coșmar al lui Raskolnikov, și cea a *obiectului parțial* (trichina infecțioasă), așa cum o arată delirul și ultimul coșmar al lui Raskolnikov. În ceea ce privește identificările realizate la nivelul personajelor visului, lui Marinov (1993, p. 34) îi pare limpede că cei doi spectatori ai uciderii bătrânei iepe, tatăl și fiul, sunt identificați de către visătorul care înfăptuise deja dubla crimă atât cu călăul, cât și cu victima.

Acest vis, atât de mult analizat și răsănalizat de către psihaнисти și literați, este deosebit de interesant, crucial am putea spune, pentru că el creează o punte între temele camuflate din *Crimă și pedeapsă* și motivele care vor fi dezvoltate ulterior de Dostoievski în ultimul său roman, *Frații Karamazov*. Aceste motive sunt în corelație stranie cu *drama personală a roman-cierului*. Se poate presupune că acest vis îi evocă artistului propriul tată, linșat de mujicii satului său. Există o analogie frapantă între felul în care copilul Raskolnikov apără, în vis, animalul maltratată și felul în care Iliușa Sneghirev, băiețelul din *Frații Karamazov*, își apără tatăl de furia lui Dmitri, ale cărui impulsuri paricide sunt cele mai manifeste în comparație cu ceilalți trei frați Karamazov.

Capacitatea sa de talentat psiholog al onirismului o demonstrează Dostoievski și în *analiza de caz* a „omului ridicol” (*Visul unui om ridicol*, 1877) care visează că s-a sinucis, că „a fost îngropat în pământul rece și umed și, după ce și-a conjurat stăpânul să-i insufle speranța, este purtat de ființa necunoscută printre

infinitele spații spre îndepărtata stea zărită printre nori, purtat, precum Dante de Beatrice, spre un soare asemănător cu al nostru, spre un pământ întocmai cu acesta, într-un ținut asemănător cu o insulă din arhipelagul elin, unde «copiii soarelui» trăiesc în deplină armonie, neîntinați, iubind natura, viețuitoarele, și iubindu-se precum copiii, cu o dragoste veselă și senină” (Ion Ianoși, 1974, p. 33). După cum remarcă esteticianul I. Ianoși, după Stavroghin din *Demonii* și Versilov din *Adolescentul*, omul ridicol „își imaginează pentru a treia oară consecutiv același paradis, pierdut prin căderea în păcat, prin vina lor și prin vina lui, deoarece [...] el este acel nedorit «virus al ciumei», care contaminează acest întreg pământ «fericit și fără de păcat»” (I. Ianoși, 1974, pp. 33–34). Eroul nostru se refugiază în vis, și *se mântuiește prin vis*.

1.6. Analize de caz ale psihopatologului Dostoievski

Să continuăm, pe scurt, seria *analizelor de caz* realizate de psihopatologul Dostoievski. Un astfel de caz este Proharcin (*Domnul Proharcin*, 1846) care întruchipează zgârcenia patologică. Cuvântul *proharcin* vine de la rusescul *proharcinski celovek* – adică om nepricopsit, lefter, cărpănos. În românește ar corespunde cu „nepricopsitul” sau „cărpănosul”. După cum în spatele lui Makar Devuşkin (din *Oameni sărmani*) aproape toți criticii vremii au întrevăzut figura lui Akaki Akakievici Bașmacikin (din *Mantaua* lui Gogol) – un prototip și o personificare ideală a „complexului de inferioritate” –, iar pentru drama lui Goliadkin (din *Dublul*) se căutau corespondențe cu Propișcin (*Însemnările unui nebun* de Gogol), tot așa și în cazul lui Proharcin s-au emis de-a lungul deceniilor diferite păreri în legătură cu eventualele prototipuri: *Harpagon* al lui Molière, *Cavalerul avar* al lui Pușkin etc. Aceste asocieri nu fac decât să fixeze în contextul literaturii universale unicitatea inedită a tipului de avar, căruia Dostoievski îi dăruiește, în personajul Proharcin, alte atribute psihice și o circumstanțiere socială specifică.

Devușkin trăiește drama omului care încearcă să-și afirme ultimele rămășițe ale demnității umane, nebunia lui Goliadkin este generată de obsesia de a-și apăra „drepturile și locul în viață”, bietul Proharcin este o întrupare a zgârceniei patologice până la alienare mintală. Colegii lui, „glumeți din fire”, îi alimentează teama, scornind tot felul de zvonuri despre reducerea proiectată a personalului, despre desființarea cancelariilor, despre niște examene obligatorii pentru toți funcționarii mai vârstnici, despre intenția Excelenței sale de a-i concedia pe slujbașii cu înfățișare neprezentabilă și multe altele.

N.A. Dobroliubov a dezvoltat ideea de bază a nuvelei: „Mai găsim la dl Dostoievski un alt personaj, nebun și el, sau mai curând [...] monoman și anume dl *Proharcin* [...]. Încadrându-se pe sine în categoria cea mai de jos, își închiriază un ungher și trăiește fără a încerca să-și schimbe soarta. Totuși, sufletul nu-i este liniștit. Este temător din fire și, deși crede ferm în infaibilitatea filosofiei sale, vede pe de altă parte că pe lume există tot felul de întâmplări: boli, incendii, concedieri neașteptate din slujbă, din capriciul vreunui șef [...]. Într-un cuvânt, dl Proharcin devine un adevărat liber-cugetător: și nu numai că ajunge să nu mai creadă în stabilitatea postului său, dar începe să se îndoiască și de trăinicia propriei sale docilități” (apud Tamara Gane, 1966, p. 588).

Groaza lui Proharcin crește și mai mult când aude întrebarea înnebunitoare pe care i-o pune „cărturarul” Mark Ivanovici: „Nu cumva ți se pare că lumea-i făcută pentru dumneata?” După care urmează ideea *napoleonismului* (o metodă inventată de Dostoievski): „Te crezi, poate, vreun Napoleon? Ce ești? Cine ești? Un Napoleon, hai? Spune: ești Napoleon, ori ba?...”. Această teză care seamănă cu aceea a „supraomului” a lui Friedrich Nietzsche, abia sugerată în această nuvelă, va deveni un motiv preferat în marile opere dostoievskiene (Raskolnikov este un „napoleonid” prin definiție).

Visul lui Proharcin, un coșmar apocaliptic în care, avar, cărpănos și înfricoșat, se vede cuprins de flăcările unui incendiu, strivit de mulțimea care îl înconjoară ca „un șarpe tărcat”,

prefigurează *Amintiri din casa morților*, visul lui Raskolnikov despre mulțimea deșănțată, lângă un cimitir, incendiile care mistuiau sate întregi prefigurează *Frații Karamazov*.

Un alt caz analizat la fel de profund de către psihopatologul Dostoievski este Stavroghin din *Demonii*. O excelentă lecție de psihopatologie a demonomaniei ne dă scriitorul în *Spovedania lui Stavroghin*. Stavroghin este un posedat de spiritul din afara lui, care pătrunde în el. Omul și diavolul sunt amestecați inextricabil în spiritul său subteran. Spovedania este produsul satanei care-și stăpânește și manipulează victima. „Sunt un egoist și vreau să trăiesc în egoism. [...] Pentru moment, principalul este propriul meu Eu și interesele lui...”

După cum comentează Ion Ianoși (1981, p. 926), „descentrarea ineluctabilă a personalității lui Stavroghin o explică egocentrismul său, monstruoasa hipertrofie a Eului provoacă atrofia sa morală fără precedent”. Nicio tumoare, repetă Dostoievski, nu este atât de pustiitoare ca egoismul patologic, nicio boală nu-l distruge atât de necruțător pe om ca *nesăbuita adorație de sine*. Credința sa de psihopat (este vorba de Stavroghin) este confirmată de încercarea sa dementială de a justifica acest expansionism al Eului, de a teoretiza privilegiile sale nelimitate, de a impune individualismul ca țel suprem. Iată cum reușește să îmbine Dostoievski demonomania cu narcisismul și solipsismul extrem. Narcisismul stavroghian trimite la ideea de perversiune: în loc de a lua drept obiect erotic un obiect exterior sieși, și mai ales diferit de el, personajul și-a ales drept obiect propria sa persoană. La Stavroghin, *Eul ideal* este atât de exacerbât încât înăbușă definitiv *Eul real*.

Tot un caz patologic este și V. Șumkov din *Inimă slabă* (1848), în care este descrisă *nebunia omului slab*, neputința patologică. Vasea Șumkov – numele eroului derivă de la substantivul *șum* care înseamnă zgomot, gălăgie, larmă – sugerează trăsăturile caracterului său: exaltat, frenetic, impulsiv, volubil (apud Tamara Gane, 1966, pp. 606–610).

Scriitorul francez André Gide, fervent admirator al lui Dostoievski, scria cu prilejul semicentenarului morții acestuia: „... opera lui întotdeauna și în întregime este torturată de această idee că umilirea degradează, în vreme ce smerenia sfințește” (A. Gide, *Dostoievski și sufletul rus*, în „Adevărul literar”, nr. 531, 1931).

Aparținând, ca și Devuşkin sau Goliadkin, aceleiași categorii de oameni umili și obidiți din tagma cea mai de jos a ierarhiei funcționărești, Vasea Șumkov nu rezistă la emoțiile care covârșesc „inima lui slabă”: a fost avansat în serviciu, a căpătat de lucru suplimentar (copierea unor hârtii urgente) și este îndrăgostit, pe punctul de a se însura. El își destăinuie planurile de viitor, speranțele și îndoielile prietenului și colegului de birou Arkadi Nefedevici, cu care locuiește de cinci ani în aceeași odăiță mizeră. Prietenia lor este un model de devotament și abnegație din partea lui Arkadi, personaj șters, depersonalizat, având rolul de protector moral și confident al prea emotivului și exaltatului Vasea Șumkov. Acesta este „un om bun și delicat, dar slab, rușinos de slab”, după cum îl caracterizează prietenul său, care este mai lucid, mai rațional, mai realist. Șumkov ar vrea să-și împartă fericirea cu cei din jur, să-i facă fericiți pe toți oamenii, să săvârșească un act de eroism, ceva nemaiîntâlnit! Deocamdată, nu poate decât să cumpere un cadou pentru logodnică: „... o bonetă, o bonetică tare drăgălașă”, un model care se cheamă «Manon Lescaut». De Liza s-a îndrăgostit nebunește dintr-un soi de compasiune, ca s-o salveze, „s-o consoleze”, fiindcă sărmana fată a fost părăsită de logodnicul ei nemernic, care între timp s-a și însurat. Acum își reproșează că a avut „o inimă prea aspră”, că nu s-a prea gândit la alții. Se simțea „vinovat față de sine însuși [...] fiindcă nu-și îndeplinise datoriile”. De aceea „se socotea nerecunoscător înaintea sorții [...] zguduit și strivit de fericire, nedemn de ea”.

Dus de valul fericirii năvalnice și neașteptate, al miciei fericiri personale, el, omul datoriei, nu se mai simte în stare să execute în termen lucrarea comandată de șeful său. Asta ar putea să-l supere pe Iulian Mastakovici! S-ar putea să fie concediat... să-și

piardă slujba... poate să fie pedepsit și trimis la cătănie... Toate speranțele, toate iluziile se năruie, și odată cu ele și „inima slabă”, mai exact „mintea slabă” a lui Șumkov. Totul este împotriva lui! De peste tot îl amenință primejdii, îl pândesc forțe ostile și imprevizibile, fie chiar și născocite de imaginația lui aprinsă, dar nu mai puțin nimicitoare. Totul este posibil în situația acestui om, care, asemenea lui Proharcin, se lasă stăpânit de acea anxietate, de acea teamă copleșitoare în fața necunoscutului. Proharcin acumulează o brumă de economii, smulse din câștigul lui mizer, dar numai la gândul că ar putea fi luat drept protestatar, drept „liber-cugetător” înnebunește și moare. Dar care este cauza, ce anume îl duce pe Vasea Șumkov la nebunie? Motivația este clară, dar în ceea ce privește *cauza*, s-au formulat ipoteze diverse.

Unii sunt de părere că acest erou romantic și-a pierdut mințile „din cauza fericirii prea mari pe care i-a adus-o dragostea”. Alții înclină să creadă că motivul principal al nebuliei acestui tânăr ar fi groaza în fața primejdiei de a fi trimis la militarie (pe atunci, în Rusia țaristă stagiul militar avea o durată extrem de lungă și se desfășura în condiții inumane). În fine, alții optează pentru procesul muștrărilor de conștiință, eroul fiind tulburat de gândul unei ingratitudini condamnable, de care a dat dovadă față de șeful venerat, și de aici concluzia că nu este demn de fericirea neașteptată, prăbușirea lui fiind inevitabilă. La întrebarea șefului: „Cum s-a întâmplat una ca asta cu el?... Din ce pricină și-a pierdut mințile?” Arkadi Ivanovici „abia putu să articuleze: Din re-cu-noș-tin-ță!” Ca un adevărat creator care transgresează corelația efemeră a adevărilor de scurtă durată, autorul nu spune nimic precis în această privință, ci doar sugerează în plan simbolic, dar comprehensiv, acel complex de motive care, în mod indirect, conduce la alienarea omului. Dostoievski ne prezintă mai mult sugestii și mai puțin explicații. Apoi, el intuiește în mod genial că fenomenele spirituale, complexe și de mare subtilitate nu pot fi explicate prin prea uzatul principiu fizicalist al cauzalității. Pot exista și fenomene cărora nu le putem depista cauze precise, întrucât ele pot fi

generate de „coincidențe semnificante și acauzale” (conform *principiului sincronicității* al lui Jung-Pauli, care va fi formulat abia peste un secol, în 1951!).

1.7. Psihopatologia dedublării personalității

Dostoievski își etalează calitățile de psihopatolog în *domeniul dedublării personalității*: Goliadkin (*Dublul*), Ivan Karamazov, Stavroghin (*Demonii*) etc. Psihanalistul austriac Otto Rank (1884–1939), în *Dublul* (1922), tratează conflictul psihotic din adâncurile inconștientului care se manifestă literar sub forma dublului, a scindării personalității. Tema dublului a fost identificată de Rank atât în literatură, cât și în cinematografie. În lucrarea *Dublul*, Otto Rank se afirmă mai puțin în plan speculativ (cum a făcut-o în scrierile anterioare) și mai mult analitic, asemenea unui psihiatru de profesie. El expune cazuri, cu alte cuvinte decupează secvențe epice din autori celebri, pe care le raportează la un cod de comportament nevrotic. Metoda este aceea folosită de Freud în *Interpretarea viselor* (1900): se expune un caz în detaliu, apoi se desface în bucăți, care vor fi reasezate pe portativele unei sintaxe semnificative din perspectivă psihanalitică și psihopatologică. Rank este interesat de fundamentele psihologice ale fenomenelor artistice.

Abordând tema dublului în literatură, Rank analizează opere semnate de E.Th.A. Hoffmann, Jean-Paul Sartre, Heinrich Heine, Guy de Maupassant, F.M. Dostoievski ș.a. După cum declară Otto Rank (1997, p. 57), „probabil că Dostoievski, în romanul său de tinerețe *Dublul*, 1846, a tratat tema noastră în modul cel mai impresionant și cel mai profund, din punct de vedere psihologic”.

Dostoievski descrie *explozia unei tulburări psihice* la un om care, neînțelegându-și starea, nu se crede bolnav. Toate necazurile pe care le are i se pare că se datorează persecuțiilor cărora îl supun dușmanii săi. „*Felul lent în care eroul alunecă spre nebunie, acest amestec de nebunie și realitate* (subl. ns.), toate acestea constituie marele merit al acestei povestiri sărace în evenimente exterioare dar scrisă cu o măiestrie inegalabilă. Această măiestrie se

caracterizează prin descrierea absolut obiectivă a unei stări paranoice din care nu este omisă nicio trăsătură, dar, de asemenea, și prin descrierea acțiunii anturajului asupra nebuniei victimei” (O. Rank, 1997, p. 57).

Povestea, care, de la început până la catastrofă, se derulează în câteva zile, este greu de redat pe scurt. Totuși, vom încerca să realizăm un rezumat, orientându-ne după relatarea lui O. Rank (1997, pp. 57–63).

„Nefericitul erou al povestirii”, *consilierul Goliadkin*, în loc să meargă la birou, se îmbracă într-o dimineață cu o eleganță aleasă, pentru a merge la masă, cu trăsura, la consilierul de stat Berendeev. Acesta este binefăcătorul său „din timpuri imemorabile și întrucâtva l-a înlocuit pe tatăl său”. Dar deja în timpul călătoriei trăiește o serie de aventuri care îl fac să se răzgândească pentru moment. Din trăsură zărește doi tineri colegi, dintre care unul, așa crede el, l-ar fi arătat cu degetul în timp ce celălalt l-ar fi strigat pe nume. Enervat de acești „băieți proști” este tulburat de un alt eveniment și mai penibil. Trăsura lui se încrucișează cu caleașca elegantă a șefului său, Andrei Filipovici, care este evident mirat să-l întâlnească pe subordonatul său în acest vehicul. Goliadkin cade pradă unei anxietăți penibile întrebându-se: „Trebuie să-l recunosc, sau trebuie să mă comport *ca și cum n-aș fi eu* (subl. ns. – apar primii germeni ai nebuniei dedublării!), ci *altcineva* care îmi seamănă, încât se poate înșela. [...] Ei bine, nu sunt eu. [...] Pur și simplu sunt cu totul altcineva...” și nu-și salută șeful. Gândindu-se mai bine, regretă curând această prostie „la care l-a obligat răutatea dușmanilor”(!).

Pentru a se liniști, Goliadkin simte o nevoie imperioasă să discute cu medicul său. Folosind multe perifraze și termeni neclari, ceea ce-i caracterizează pe paranoici, îi povestește doctorului că „dușmani plini de ură, care au jurat să-l distrugă, îl urmăresc”. El remarcă cu nonșalanță că nu vor ezita nici măcar să-l otrăvească, dar că încearcă mai ales *să-l distrugă moral*.

Ajunge puțin mai devreme la consilier. I se spune că nu va fi primit. Pleacă rușinat, văzând că ceilalți invitați, printre care și șeful său de birou și nepotul acestuia, sunt bine primiți. Mai târziu, se strecoară totuși în condiții umilitoare la petrecerea care este dată în cinstea aniversării Clarei (fiica consilierului de stat). Își prezintă urările într-un fel foarte stângaci și provoacă astfel uimirea generală. Culmea, dansând cu Clara, este cât pe ce să cadă; este scos cu forța afară.

Pe la miezul nopții, pe un timp înfiorător, aleargă pe străzile pustii ale Petersburgului *pentru a scăpa de dușmani*. De fapt, se ascunde de el însuși, *fuge de el însuși*. Epuizat, pradă unei disperări bruște, se oprește la canal și se reazemă de balustradă. Deodată, „are impresia că *cineva* s-a oprit lângă el, chiar lângă el, rezemându-se de asemenea de balustradă și – lucru ciudat – i se pare că acest om tocmai i-a spus ceva repede, scurt și neclar, dar ceva foarte important, ceva care îl privește personal”. Continuându-și mersul, întâlnește un bărbat pe care îl consideră drept *principalul organizator* al intrigilor îndreptate împotriva sa. Cum acesta se apropie de el, este cuprins de teamă văzând *cât de mult îi seamănă*. Merge și el foarte repede și este încotoșmănat ca și el. Are, ca și Goliadkin, un mers cu mici pași repezi, săltăreți. Spre marea lui uimire, îl întâlnește pe acest necunoscut a treia oară. Aleargă după el, îl strigă, apoi, la lumina felinarului, se scuza că a greșit. Totuși, nu se mai îndoiește, îl cunoaște bine pe acest om. Știe chiar cum îl cheamă, care îi este numele patronimic și numele de botez și totuși, pentru tot aurul din lume, nu l-ar striga pe nume. Dar, cu cât se gândește mai îndelung, cu atât mai mult dorește să provoace *întâlnirea*, care i se pare inevitabilă, cu acest om misterios. Într-adevăr, necunoscutul este curând la câțiva pași de el. Eroul nostru se află pe drumul spre casă, pe care *dublul* trebuie să-l cunoască. El intră în casă în același timp cu Goliadkin, urcă rapid o scară, pătrunde în sfârșit în apartamentul a cărui ușă este larg deschisă de servitor. Când Goliadkin, gâfâind, intră, la rândul său, în cameră, necunoscutul este așezat pe patul său, purtând pălărie

și mantie. Incapabil să scoată un sunet, Goliadkin, paralizat de frică, se așază lângă el. Îl recunoaște curând pe prietenul său nocturn, dar acest prieten nocturn nu este nimeni altcineva decât *el însuși*. Da, Goliadkin însuși, *un alt Goliadkin totuși*. Goliadkin este, pe scurt, din toate punctele de vedere ceea ce se cheamă *un dublu*.

Efectul evenimentelor din ajun se manifestă a doua zi prin *dedublarea ideilor de persecuție*. Ele par a proveni tot mai mult de la dublul care ia în curând formă trupească și devine *centrul* în jurul căruia se învârt ideile nebune ale lui Goliadkin.

La birou găsește lângă locul său un nou funcționar, care nu este altul decât *al doilea domn Goliadkin*. Dar este un alt domn Goliadkin, cu totul altul, și totuși cineva *care seamănă perfect cu primul*. Aceeși talie, aceeași înfățișare, aceeași formă, îmbrăcat ca și el, chel ca și el; pe scurt, nimic, dar absolut nimic, nu lipsește acestei asemănări. Dacă ar fi așezați unul lângă altul, nimeni n-ar putea spune care este adevăratul Goliadkin și care este *sosia sa*, care este cel vechi și care este cel nou, care originalul și care copia. Cu toate acestea, acest fidel dublu care poartă și același prenume și s-a născut în același oraș (așa încât sunt luați drept frați gemeni) *are un caracter opus* celui al modelului său. Este îngâmfat, prefăcut, încearcă să intimideze, este arivist. Știe să se facă iubit pretutindeni și l-a înlăturat repede pe concurentul său, care este de o stângăcie, de o timiditate, de o sinceritate cu adevărat *patologice*.

Raporturile care se stabilesc acum între Goliadkin și dublul său constituie partea principală a romanului. La început între dublu și el se stabilește o *intimitate* foarte mare și chiar o *alianță împotriva dușmanilor eroului*, care îi povestește noului său prieten secretele sale cele mai importante. „Te iubesc, te iubesc, te iubesc ca pe fratele meu, îți spun. Dar împreună, Sașa, vrem să le jucăm o festă.” Curând însă, Goliadkin își bănuiește sosia că este *principalul său dușman*. La birou, dublul său pare că-i fură bunăvoința colegilor și a superiorilor. În viața particulară, pare a avea succes la Clara. Această ființă abjectă îl urmărește *până și în visele sale*, în care, fugind întotdeauna înaintea dublului său, se vede

înconjurat de un mare număr de persoane care îi seamănă și de care nu poate scăpa.

Această situație îl chinuie și în timpul zilei, astfel încât, până la urmă, *îl va provoca pe dușmanul său la duel cu pistolul*. Otto Rank (1997, p. 61), care descoperă trei tipuri de reflectare a dublului – *umbra, apa și oglinda* –, arată că *scenele oglinzii nu lipsesc*. Importanța lor reiese din faptul că romanul începe printr-o scenă asemănătoare, a oglinzii. De-abia sculându-se din pat, se repede la o oglindă mică, rotundă, care se află pe o comodă. Deși fața adormită, cu ochi de miop și păr rar care îl privește în oglindă, este atât de comună încât n-ar fi atras atenția nimănui, cel căruia îi aparține pare foarte mulțumit de ceea ce vede. În perioada în care se simte și mai mult persecutat de dublul său, Goliadkin vrea să plătească, în bufetul unui restaurant, un pateu pe care l-a mâncat, dar i se cere să achite zece, susținându-se că atâtea a consumat. Mirarea lui încetează când, ridicându-și ochii, vede o ușă „pe care eroul nostru a luat-o drept *oglinză*”, și când îl vede ieșind de acolo pe celălalt Goliadkin, cu care a fost confundat și care a îndrăznit să-l ridiculizeze, să-l supună acestui afront.

La serviciu, Goliadkin se poartă atât de ciudat cu colegii și superiorii, încât este concediat. Dar adevărata catastrofă vine, ca și în alte povestiri despre dublu, de la o femeie, de la Clara. Amestecat în corespondența cu dublul său, Goliadkin primește în secret o scrisoare care îi stimulează *erotomania*. În această scrisoare, Clara, care a devenit deja victima unui mizerabil, îi cere să o salveze de la o căsătorie care îi este impusă și să fugă împreună; ea cere protecția nobilului cavalier. După lungi ezitări, în ciuda neîncrederii, Goliadkin se hotărăște să-i urmeze chemarea și s-o aștepte pe Clara într-o trăsură în fața casei. Dar în momentul în care trebuie să meargă la întâlnire îi vine altă idee. Vrea să se arunce la picioarele Excelenței sale și să-i ceară, ca unui tată, *să-l salveze de dublul său*. Îi va spune: „El este alt om, Excelență, și eu de asemenea sunt alt om. El este el și eu sunt eu. Într-adevăr eu sunt eu”, dar în fața șefului său se intimidază, începe să se

bâlbâie, așa încât șeful și invitații săi sunt intrigăți. Mai ales doctorul, îl privește cu insistență. Desigur, dublul său, care se bucură de înalta favoare a șefului, este prezent și sfârșește prin a-l da afară.

Dublul lui Dostoievski este parcă „furat dintr-o oglindă”. O. Rank (1997, pp. 65–81) arată că în constituția psihică a autorilor care tratează tema dublului există *o anumită stare patologică a personalității care depășește nevroza pe care o admitem la fiecare artist*. Erau afectați fie de boli nervoase, fie de veritabile maladii mintale și își manifestau excentricitatea prin abuzul de băuturi, de stupefiante, prin excese sexuale și perversiuni.

O. Rank (1997, pp. 77–78) arată că nu se poate să ne îndoim de afecțiunea mentală gravă a lui Dostoievski. De foarte tânăr era ciudat: timid, suspicios, singuratic. Dr. Tim Segaloff (*Boala lui Dostoievski*, München, 1907) declară că Dostoievski „vedea pretutindeni fie o ofensă personală, fie intenția de a fi enervat sau contrazis”. Ca și E.A. Poe, și el epileptic, *se temea să nu fie îngropat de viu*. Era excentric în toate, se dăda abuzurilor sexuale. Patologul său ne spune că era *un amestec de tot felul de iubiri de sine*. Vanitatea și dragostea pentru propria lor persoană (narcisism) îi caracterizează pe mulți dintre eroii săi, dar mai ales pe paranoicul Goliadkin, căruia – după Merejkovski și N. Hoffmann – Dostoievski i-a împrumutat multe din trăsăturile propriului său caracter și pe care îl califică el însuși, de mai multe ori, drept „spovedanie”. După explicațiile lui Merejkovski, tema dublului este la Dostoievski *o problemă a Eului său intim*. Cu malițiozitate și lipsă de deferență, în legătură cu caracterul morbid al lui Dostoievski, Merejkovski acuză: „În realitate, ce artist ciudat este Dostoievski, care, cu nepotolită curiozitate, cercetează doar bolile, și numai cele mai înfiorătoare, cele mai rușinoase răni ale sufletului omenesc. Ce eroi ciudați sunt acești «preafericiți», acești posedați, acești idioți, acești nebuni, acești alienați mental. Poate că nu este atât artist, pe cât doctor în boli mintale, căruia ar trebui să i se spună: «Doctore, vindecă-te singur!»” (apud O. Rank, 1997, pp. 79–80).

Romanul *Dublul* nu este un simplu delir al unui dement (după interpretarea psihiatrului Cij, *Procesul de evoluție a alienării lui Goliadkin*, în *Culegerea de studii istorico-literare despre Dostoievski*, de V.I. Pokrovski, partea a II-a, 1912). Dostoievski urmărește aici cu o putere de profundă analiză psihologică mecanismul relațiilor psihice, dar și intersubiective, care conduc la *depersonalizarea* omului; problema este și filosofică (existențialistă) – pierderea identității Sinelui datorită avalanșei agresive a factorilor anxioși ai existenței interne și externe. Antinomia *Eu–Noneu* devine pentru Goliadkin o dilemă insolubilă, un gen de „*to be or not to be*” a lui Hamlet, iar de ea depindea, în esență, problema *locului și rostului* său în viață, loc și rost care-i erau disputate de falsul Goliadkin, opusul său, pe care dușmanii „îl aveau de mult în rezervă, îl pregăteau și-l țineau pentru momentul potrivit”. Fiind terorizat de un *alter ego*, Goliadkin își pierde mințile, pentru că își pierde *sensul și suprasensul* vieții, cum ar spune Viktor Frankl (1993).

După structura sa intimă, *Dublul* este o operă de tip confesional, cum o considera și autorul, deși narațiunea nu se face la persoana întâi, ci este impersonală, alternând cu tiradele și reflecțiile eroului, observat în permanență din două unghiuri: interior și exterior. După H. Troyat (1960, pp. 124–125), personajul Goliadkin se identifică în toate ipostazele cu însuși autorul, este un fel de „confesiune” a tendințelor ascunse din sufletul lui Dostoievski. Cu toate că pare exagerat să se susțină *identificarea*, Dostoievski a folosit din plin introspecția, empatia și autoanaliza existențială.

Dictionnaire des oeuvres (Laffont-Bompiani, 1962) se referă la *Dublul* ca la o operă de investigație social-psihologică și psihopatologică, în care „realismul psihologic al lui Dostoievski atinge efecte puternice de teroare și compasiune”. Fără a se desprinde de fâgașul școlii naturale gogoliene (Gogol a tratat probleme psihopatologice similare în *Nasul* sau *Jurnalul unui nebun*), Dostoievski sondează în romanul său *sfera psihologiei abisale și psihopatologia dedublării personalității*, și sub acest unghi acest roman este o prefigurare abia schițată a marilor sale romane, a

spiritului subteran, iar Goliadkin, într-o anumită măsură, poate fi considerat un *avatar în germene* al lui Raskolnikov, Stavroghin, Kirillov, Versilov, ca și al scepticului însetat de certitudini – Ivan Karamazov. „Din înger păzitor al omului, asigurându-i nemurirea, dublul a devenit, puțin câte puțin, conștiința care îl obsedează și îl chinuie pe om, diavolul”, arată Otto Rank (1997, p. 99). Această idee apare în *Frații Karamazov*, unde, într-o grandioasă viziune poetică, Ivan declară că *omul a creat diavolul după propria sa imagine*. Înainte ca Ivan să înnebunească, diavolul îi apare și se declară *dublul său*. Într-o seară în care Ivan se întorcea acasă târziu, un bărbat misterios vine la el și îi povestește lucruri la care s-a gândit cândva, în tinerețe, dar pe care le-a uitat ulterior. A refuzat să recunoască realitatea acestei apariții. „Nicio clipă nu te accept ca pe un adevăr real; ești o minciună, ești o boală, o înșelătorie. Numai că nu știu cum aş putea să te distrug. Ești o halucinație, nu ești decât o manifestare a mea, adică a gândurilor mele, a sentimentelor mele cele mai urâte și cele mai proaste. Tot ceea ce a murit demult, totul în legătură cu care mi-am schimbat părerea demult, mi-l înfățișezi aici ca și cum ar fi ceva nou. Ești eu însumi, numai că ai altă mască, spui tocmai ceea ce gândesc...”. „Ești propria mea întruchipare, mai bine zis o întruchipare fragmentară a mea [...] a gândurilor și sentimentelor mele, dar a celor mai josnice și mai meschine sentimente.” La început, Ivan încearcă cu încăpățănare să-și convingă interlocutorul că este „eu însumi, nu tu!”, că nu are o existență independentă. Dialectica subtilă a lui Dostoievski constă în faptul că, în adâncul inimii, Ivan dorește tocmai contrarul, ar vrea să aibă de-a face cu un diavol real, ca să se poată convinge de *realitatea acestui diavol*. Diavolul cunoaște această „taină” și, cu toate că mimează tot timpul intenția de a-și dovedi totala independență față de Ivan, urmărește, de fapt, tocmai contrarul – să-l convingă de *perfecta lor identitate* (apud I. Ianoși, 1965, pp. XXIV–XXVII).

Ipostazele lui Ivan (el are cea mai mare capacitate de dedublare, este cel mai *dedublabil* dintre toți Karamazovii!) știu că-și

vor putea învinge prototipul într-un singur mod: convingându-l asupra identității lor perfecte, constrângându-l să recunoască complicitatea lor în înfăptuirea nelegiurii, dovedindu-i că ideile *lui* sunt faptele *lor*, că el este ucigașul tatălui și – în lumina povestirii din Sevilla – „virtualul călău al popoarelor”. „După ce reușește să-l înșenuneze pe Ivan, identificându-l cu sine, diavolul trece la demonstrarea nimicniciei lui, a lipsei lui de însemnătate. Dostoievski a ales deliberat un drac lipsit de prestanță, subliniind de la început și insistent felul lui de a fi prozaic, demodat, fără elan” (I. Ianoși, 1965, p. XXVI).

Otto Rank, referindu-se la dedublarea patologică și mai ales la formele paranoice sub care ni se prezintă dublul, arată că în nebunia paranoică persecutorul este adesea reprezentat de către *tată* sau înlocuitorul lui, dar găsim mai ales acest *dublul identificat cu fratele*, ca la Dostoievski. După Emil Lucka (*Dostoievski und der Teufel*, Lit. Echo., tom XVI, 6–15, decembrie 1913), formarea dublului corespunde unui *act de eliberare plătit cu prețul spaimei de „întâlnire”*. Se impune înțelegerea dispoziției psihologice care tocmai a putut crea acest conflict și proiecția sa.

Otto Rank (1997, p. 99) menționează: „Ideea despre diavol a devenit ultima emanație religioasă a fricii de moarte. Luând forma angoasei, credința în existența sufletului nu suferă numai o transformare în ceea ce privește semnificația, ci și o deplasare în timp. La început, dublul este un *eu identic* (umbră, reflectare), așa cum i se potrivește credinței naive în supraviețuirea personală în viitor. Mai târziu, prezintă și un *eu anterior* care cuprinde odată cu *trecutul* și tinerețea individului pe care nu mai vrea să-l părăsească, ci, dimpotrivă, s-o păstreze sau s-o recâștige. În sfârșit, dublul devine un *eu opus* care, așa cum apare sub forma diavolului, reprezintă partea perisabilă și muritoare detașată de personalitatea prezentă, *actuală*, care o repudiază.”

Părerea noastră despre dedublarea personalității în familia Karamazov este următoarea. Karamazovii pot fi grupați în *dublete* numai dacă ei se conectează și cu personajele din afara familiei:

Alioșa cu Zosima (maestru și discipol), Dmitri cu Grușenka, Ivan cu Smerdeakov, Ivan cu diavolul (și chiar Ivan cu Alioșa). Unele dublete sunt formate din personalități *opuse*, dar care pot deveni *complementare* (complementaritatea este posibilă doar între laturi opuse, cf. *Principiul cuantic al complementarității*, Niels Bohr, 1927): Ivan și Alioșa, Ivan și diavolul. Celelalte dublete se conectează pe bază de trăsături comune, în continuitate, convergente: Alioșa cu Zosima, Dmitri cu Grușenka, Ivan cu Smerdeakov, Smerdeakov cu diavolul. Cel mai *dedublabil* dintre toți este Ivan, care este cel mai intelectual, cel mai nihilist, cel mai înclinat spre speculație metafizică, spre filosofie mistică și existențialistă. Cei patru frați Karamazov sunt întrețesuți într-un *quarternio*, o tetradă, de fapt, patru ipostaze ale unei personalități. Cei patru Karamazovi, împreună cu *diavolul*, care este *dublul* lui Ivan și al lui Smerdeakov, îi dă târcoale lui Dmitri și nu se poate apropria de Alioșa cel angelic („un Hrist tânăr”), formează o *pentadă*, un complex sinergic, *only one person*; fiecare individ din pentadă se află în relații de întrepătrundere și de transpătrundere cu toți ceilalți, fiecare este o ipostază, o manifestare inedită a unei personalități multiple Karamazov. De aceea, unii analiști se referă la *karamazovism* ca la o ideologie dostoevskiană, care poate fi însă și o *psihologie a personalității multiplicată*. În cazul Karamazovilor se poate vorbi mai curând de *multiplicarea* decât de dedublarea personalității. În pentada sinergică se confruntă și cooperează toate forțele malefice și benefice, umane și supraumane, de la cele două extreme (Hristos și diavolul) spre mediatorul Dmitri, care este cel mai uman, tocmai pentru că este petrecăreț, pătimaș, chefliu.

Smerdeakov este cel mai rău, este polul negativ extrem, de două ori ucigaș: matricid (își ucide mama la naștere) și paricid (își ucide tatăl). Smerdeakov este un criminal înăscut, un avorton, fructul unui viol ordinar, înfăptuit într-un șanț de la marginea drumului. Fiind atât de liniar de negativ, Dostoievski nu-l poate suporta prea mult timp și îl „sinucide”.

O altă dedublare interesantă este realizată de către „psihopatologul” Dostoievski în cazul lui Stavroghin din *Demonii*. De la premisa după care Stavroghin este și înger și demon se ajunge la rezultanta că răzbate mai mult demonismul. De la premisa după care el este și rece și fierbinte (dovadă că se poate *dedubla* în Kirillov și Șatov), sfârșește prin a demonstra că el nu este nici rece, nici fierbinte. Printr-un efort de *complementarizare* (o operație mintală subtilă prin care laturile opuse devin complementare, contradicția se transformă în cooperare) genialul Dostoievski îl descrie pe prințul Stavroghin ca pe un individ care oscilează indecis și care, în cele din urmă, „se mulțumește cu resturile mizere ale ambelor extreme, neutralizate într-o stare ambiguă, fără caracter, «căldicică»” (I. Ianoși, 1981, p. 921). Cititorul este cutremurat de tragedia dedublării Stavroghin, „rece” și „fierbinte”, josnic și sublim, este dispus să-l creadă pe cuvânt și să-i acorde circumstanțe atenuante. În cele din urmă, el moare „căldicel”. „*Nedemna medie*” se compune din nenumărate extreme, culoarea cenușie și structura vâscoasă reprezintă efectul multor elemente strălucitoare și caracteristice” (I. Ianoși, 1981, p. 924). „.... Dacă crede, Stavroghin nu crede că crede. Iar dacă nu crede, nu crede că nu crede”, sună celebra sentință a lui Kirillov, în ambiguitatea cea mai desăvârșită. Credincios printre necredincioși și necredincios printre credincioși, Stavroghin este un dezrădăcinat, un „om în genere”, neatașat de nimic sfânt, incapabil să iubească pe cineva. Personajul Tihon este îngrozit „de această mare forță trândavă care nu se manifestă decât în infamii”. *O mare forță trândavă* este formula cea mai elocventă care surprinde fatala imprecizie, lipsa de consistență morală a personajului. Stavroghin este un caracter lipsit de caracter, asemenea omului din subterană, un caracter grandios și lipsit de grandoare.

Întocmai ca diavolul, Stavroghin străbate cele mai diverse medii sociale, rămânând egal indiferent și exterior față de lumea pe care o cercetează cu o curiozitate rece (V. Cristea, 1983, I, p. 393). Niciun fel de anturaj nu reușește să-l asimileze:

derbedeu printre aristocrați, aristocrat printre derbedei, personajul care se poartă brutal în saloane și distins în spelunci se mulțumește să spioneze distant existența.

Sinuciderea lui este sfârșitul logic al unui *cadavru viu* („Sunt o mumie umblătoare”). Totuși, el are prestigiul misterios, forța copleșitoare și puterea de seducție (inclusiv erotică) a morților romantici care frecventează lumea celor vii. El este un *impostor*.

Jacques Cotteau (1978) afirmă că el „experimentează lărgimea sa în carnea și în sângele altora. În aceasta rezidă impostura lui esențială, lipsa sa de onestitate spirituală, neputința lui ontologică” (apud V. Cristea, 1983, I, p. 401). Iar Viaceslav Ivanov vede în eroul dostoievskian un „vânzător”: „Vânzător al lui Hristos, el este necredincios și satanei. [...] Trădează pe toți și pe toate și se spânzură ca Iuda...”. Stavroghin este astfel construit de către creștinul Dostoievski încât nu se poate despărți totuși de o conștiință morală creștină, străină existenței sale demonice, dar nu mai puțin tiranică și care-l torturează până în ultima clipă, dictându-i o imposibilă salvare.

Prin dedublare omul vrea să fugă de Sinele său și de groapa prăbușirii sale. Kovács Albert în *Poetica lui Dostoievski* (2007, pp. 70–114) scrie un capitol intitulat „*Psihologia blestemată*” și *arhetipurile epocii* în care abordează tema dedublării mai mult din perspectivă sociologică decât psihologică. A. Kovács concepe dedublarea lui Goliadkin ca pe o permanentă pendulare a sufletului între rău și bine, între satanic și divin.

Kovács (2007, pp. 74–78) ne atrage atenția că în romanul *Dublul* Dostoievski surprinde două universuri polarizate și ostile, „două sisteme de valori” care influențează dramele conștiinței și destinul eroului. Primul univers este reprezentat de straturile superioare ale societății. În această lume sunt asigurate existența și condițiile pentru afirmarea personalității. În roman, acest univers este desemnat prin casa Berendeev și cei care o frecventează.

Curând, această lume invidiată de Goliadkin se dovedește a fi antiumană, meschină, guvernată de principii amurale.

Al doilea univers din romanul dostoevskian este universul valorilor umane autentice: cinstea, demnitatea. Acest univers apare inițial în ipostaza sa ideală, ca un scop al afirmării, al realizării (*idem*, p. 75).

Cele două universuri paralele au o independență relativă, dar reprezintă tendințele diametral opuse ale aceleiași societăți istorice. „Viața însăși a romanului și dedublarea eroului se nasc din comunicarea și ciocnirea dintre cele două universuri care se regăsesc în structuri diferite ale operei, structuri care pot fi asemuite cu două cercuri parțial suprapuse și care, în mod obiectiv, tind să se distanțeze unul de altul” (*idem*, p. 75).

Aparținând celui de-al doilea univers Goliadkin tinde să pătrundă în primul univers, însă fără a respecta legile lui.

Motivul nemijlocit al dedublării îl constituie expulzarea lui Goliadkin din casa lui Berendejev. După eșec, din sufletul contradictoriu și bolnav al eroului se detașează fantoma dublului. După Kovács (2007, p. 81) cauzele adânci sunt: prima este de natură biologică și socială (doctorul consideră că felul de viață este cauza bolii și recomandă bolnavului „distracții cât mai variate, întâlniri cu prietenii și cunoscuții, chiar și la un pahar de vin”); a doua este de natură etică: pătrunderea în conștiința eroului a principiilor înaltei societăți (banul este o formă de exprimare).

În opinia lui Kovács (2007, p. 84), dedublarea lui Goliadkin poate fi explicată nu atât prin excluderea lui din societate, cât mai ales prin pătrunderea în conștiința sa a unei morale străine, ipocrite. Goliadkin ajunge la destrămarea patologică a conștiinței sale.

1.8. Dostoievski visează un Don Quijote pozitiv

În *Jurnalul unui scriitor* din anul 1873, Dostoievski invocă de câteva ori cea mai tristă și mai sublimă dintre cărți, *Don Quijote*, pe care „omul nu va uita s-o ia cu sine la Judecata de Apoi, spre a dovedi – după comentarul excelent al lui Ion Ianoși (1974,

p. 35) – misterul cel mai profund și mai fatal al său, spre a proba că frumusețea, puritatea, castitatea, candoarea, virtutea, curajul, inteligența pot fi zadărnice și luate în derâdere”. „Omul ridicol”, dintr-un „Hamlet rus” ajunge un creștin Don Quijote care îi cere iertare fetei pe care a jignit-o, știind că alții, insensibili, îl vor jigni pe el, îl vor umili, batjocori și lovi cu pietre. Dostoievski visează un Don Quijote pozitiv care să nu-și piardă „sensul realului” (George Călinescu, 1969, p. 31). „Omul ridicol” este un urmaș „răsturnat”, aproape un vrășmaș al „omului din subterană”. În personalitatea lui Dostoievski descoperim acest dublu: scriitorul oscilează între un arhetip și celălalt și adesea le îmbină pe amândouă, nesuportând schematismul, liniaritatea și nici tipicalitatea.

Într-o scrisoare din 11 aprilie 1880 (*Scrisori*, 1989, IV, pp. 136–137), cu mai puțin de un an înainte de a trece în eternitate Dostoievski mărturisește *propria sa dedublare*, interpretând-o ca pe un izvor de suferințe benefice, proprii celor mai profunde și mai chinuite spirite: „Scrieți despre dedublarea dvs.? Dar este cea mai obișnuită trăsătură a oamenilor [...], de fapt *nu chiar a celor cu totul obișnuiți* (subl. ns.). Este o trăsătură proprie naturii umane în general, dar întâlnită rar [...] cu atâta forță ca la dvs. Iată de ce îmi și sunteți atât de dragă, pentru că această *dedublare* a dvs. este absolut identică cu cea care se manifestă la mine, și s-a manifestat *toată viața* (subl. ns.). Ea este un nemăsurat chin, dar în același timp și o mare desfătare: ea reprezintă o conștiință puternică și nevoia de autocontrol și prezența [...] nevoii datoriei morale față de sine și față de omenire. [...] Și totuși această dedublare este un mare chin...”. Iată că aici Dostoievski face o filosofie și o psihologie a *dedublării normale ca nevoie* care depășește sfera empatiei și întrevade parcă teoria lui Jung asupra *persona*-ei, ca mască publică a persoanei și ca arhetip ancestral.

Deci, dedublarea personalității poate fi patologică dar și normală, poate izvorî din inconștientul personal (S. Freud) sau din inconștientul transpersonal („mintea strămoșilor noștri cărunți”, C.G. Jung). În studiul excelent *Les altération de la personnalité*

al lui Alfred Binet (publicat la Paris, Alcan, în 1892 și tradus în românește, în 1998, cu titlul *Dedublarea personalității și inconștientul*, sub coordonarea științifică a dr. Leonard Gavriliu) sunt prezentate, în mod riguros, modificările personalității și mai ales dedublarea ei, concepută ca o *fragmentare a Eului*, având în vedere că Eul este factorul integrator al personalității. Binet examinează pluralitatea conștiințelor la un individ. Se poate ca într-o formă deosebită de *subconștiință* să se insinueze o *subpersonalitate*. La bolnavi pot coexista și coacționa *conștiințe și personalități multiple* care se disting unele de altele prin caracter și prin memorie: „Acestea sunt semnele care ne permit să spunem că un individ are, la un moment dat, două, trei personalități sau chiar mai multe. Caracterul extras din memorie este cel mai precis, căci el ne permite nu numai să distingem personalitățile, ci chiar să reducem la aceeași personalitate mai multe stări de conștiință separate de timp” (A. Binet, 1998, pp. 248–249). După cum încearcă să ne explice cât mai plastic Binet (1998, p. 250), personalitatea subiecților săi de observație și de experiment este „comparabilă cu un edificiu complicat și fragil, care la cel mai mic incident se poate parțial dărâma; pietrele detașate din ansamblu devin, lucru curios, punctul de plecare al unei noi construcții, care se ridică rapid alături de cea veche”.

1.9. Psihopatologia alcoolicului

În ceea ce privește *psihopatologia alcoolicului* Dostoievski are de asemenea contribuții importante, remarcate de George Călinescu (1969, pp. 22–23). Semion Zaharîci Marmeladov, tatăl Soniei, din *Crimă și pedeapsă*, este un alcoolic inveterat, care își caută alinarea suferințelor în alcool, se îmbată ca să uite. El bea furând ultimii bani din casă, lăsându-și soția tuberculoasă și copiii muritori de foame. Ca să poată bea acceptă banii fiicei sale, Sonia, care s-a prostituat pentru a-și ajuta familia. De fapt, prin Marmeladov scriitorul încearcă să prezinte psihologia bețivului rus, petersburghez. Bețivii formează o legiune în acest cartier al Petersburgului,

caracterizat prin duhoarea de cârciumi. Trecut de cincizeci de ani, „de statură mijlocie, îndesat, cu părul cărunț și o chelie mare, avea obrazul buged și gălbejit, aproape verzui, de bețivan înrăit, cu pleoapele umflate de sub care străluceau niște ochișori roșii, mici ca două crăpături, dar plini de vioiciune”. În privirea lui exprimând „bun-simț și inteligență, dar exaltată”, „uneori licărea parcă nebunia”. Avea mișcări și gesturi „grave”, teatrale. Vorbea „destul de vioi”, dar „emfatic” și chiar „solemn”. Când Raskolnikov îl întâlnește în cârciumă, Marmeladov se află pe ultima treaptă a decăderii și disperării. Fugise de acasă cu toți banii și de cinci nopți dormea în șlepurile cu fân de pe Neva. Personajul înmăgazinează o uriașă cantitate de umilință socială: „Mizeria este un viciu”, filosofează el (V. Cristea, 1983, I, pp. 252–253).

Ca și *omul din subterană* (conceput cam în aceeași perioadă), bețivul Marmeladov cultivă *voluptatea autoumilirii* (specifică pentru o mare parte din alcoolicii din această categorie), cerând împrumut „fără nicio speranță”, cu convingerea că nu i se va da nimic. El are totuși o demnitate a lui, demnitatea bețivului conștient de decăderea sa. Deși se consideră cu voce tare „un animal înăscut” și „un porc”, acuzându-se că a vândut ca să aibă cu ce bea până și ciorapii soției (după „șăluțul de păr de capră” al soției și cărțile Soniei), manifestă dispreț față de clienții fuduli. Marmeladov aparține categoriei acelor care ocupă în viață doar un „colț”, un „ungher” (și în rai – scrie în caietele la roman – s-ar fi mulțumit cu un „colțișor”). El are însă o vocație religioasă. De aceea, scriitorul plasează personajul într-o plasă de *aluzii biblice*: uniforma de funcționar și-o vinde la cârciuma de lângă podul egiptean; de la Sonia primește treizeci de copeici; uneia din fetițele Katherinei Ivanovna i-a predat religia; iar limbajul său înalt, emfatic poartă în chip vizibil amprenta tiparului evanghelic. Este deseori un adept grotesc („Beau, ca să sufăr mai tare”) al *filosofiei suferinței*: „Durere, durere am căutat în fundul căinii, durere și lacrimi, și le-am găsit și le-am sorbit cu nesaț!” În discursul lui despre *mila*, despre mila creștină a oamenilor și a divinității, culminația

scenei din cârciuma *subterană*, Marmeladov este înzestrat cu o forță de proroc. El vorbește „împodobit de o vădită inspirație”: prima iertare este acordată – în discursul său – Soniei. Apoi oratorul proclamă că Domnul îi va ierta și pe păcătoșii de teapa lui. „Doamne, vie împărăția ta”, cu aceste cuvinte se încheie monologul său. În general, bețivii sunt amatori de discursuri și îndrăgesc rolul de orator. Pentru el, care nu are „măcar un loc unde să se poată duce”, ca și pentru fiica lui, Sonia („sfânta prostituată”), Dumnezeu este mântuirea.

Dostoievski îi are în vedere și pe bețivii din lumea bună. În *Idiotul* suferința nu mai este, mai ales, fiziologică, ci este inefabilă și cerebrală. Mulți aristocrați se alcoolizează fiindcă se plictisesc sau fiindcă au insuccese. Protagonștii petrec într-una, șampania ia locul vodcii. Reuniunile cu consum de alcool sunt pentru unii prilej de a lega relații și a face afaceri. În numeroase rânduri Dostoievski a descris bufoneria alcoolicului. Alcoolic este și generalul Ivolghin, hoț, cerșetor și pe deasupra mincinos ca baronul Münchhausen. Minciunile lui scandalizează propria-i familie. El este extrem de susceptibil și aerul de credulitate al auditorilor îl irită. Își dă seama că nu este cu putință să fie crezut, că lumea îl aprobă din compasiune. Bețivii lui Dostoievski suferă de *delir de introspecție* pentru că nu se pot realiza în acțiuni tonice. Ei simt o mare voluptate în a recunoaște abjecția lor, profesează teoria suferinței (George Călinescu, 1969, p. 22). Marmeladov bea pentru că vrea să sufere. Târându-se în genunchi înaintea soției sale, căreia îi fură ultimii bani, bătut de aceasta, îi strigă lui Raskolnikov: „Asta îmi face plăcere!; nu este pentru mine o durere ci o bucurie”. *Bețivul rus* bea de inimă rea și plânge, plânge de mila lui și de mila celorlalți. Dostoievski arată că mobilitatea și lipsa de frenaj, sentimentalitatea debordantă, oratoria, lăudăroșenia sunt trăsături proprii alcoolicului. Scriitorul vrea să atragă atenția asupra persistenței dignității umane la cei degradați. Toți „bețivii” lui Dostoievski sunt însetați de stima oamenilor și încearcă s-o obțină prin acea căință bufonă.

2. Psihanaliza ateistă a crimei

2.1. Psihologia criminalului la Shakespeare și Dostoievski

George Călinescu (1969, p. 191), referindu-se la romanul *Crimă și pedeapsă*, susține că „de la *Macbeth* al lui Shakespeare nimic mai adânc n-a fost scris cu privire la psihologia criminalului”. Lev Șestov (1997, pp. 73–77), comparând și el *Macbeth* cu *Crimă și pedeapsă*, este surprins de atitudinea autorilor față de victimele crimei. La Dostoievski cele două femei omorâte nu joacă niciun rol. Dacă ar fi fost în puterea lui le-ar fi făcut să trăiască, sau le-ar fi înviat, în asemenea grad moartea ca atare îl lasă indiferent. Au fost introduse în roman numai pentru că avea nevoie de un obiect pentru Raskolnikov. Sensul și importanța crimei, din punctul de vedere al lui Dostoievski, nu este răul pe care l-a pricinuit Raskolnikov victimelor sale, ci *răul produs sufletului său*. Din acest punct de vedere, atât autorul cât și eroul gândesc și simt la fel. La Shakespeare este cu totul altceva. *Macbeth* se gândește numai la sufletul său. Pentru el grozăvia faptelor săvârșite se reduce la răspunderea personală. El și-a „pierdut pe veci” sufletul, „nu se poate ruga”, nu poate pronunța „Amin!” când ceilalți spun „Doamne, miluiește!” – și această chinuitoare stare sufletească îl desparte de societate, de ceilalți oameni. S-a cufundat atât de adânc în sânge, încât nu merită să se mai întoarcă.

Ce mare diferență între Shakespeare și Dostoievski în prezentarea psihologiei criminalului! Shakespeare a manifestat interes față de un criminal răzvrătit, realmente înspăimântător. Dostoievski se interesează de cel mai inofensiv și resemnat. Shakespeare a căutat să-i găsească o justificare, Dostoievski – să-l condamne. Care dintre ei este un creștin adevărat? Ambii scriitori sunt creștini. Numai că Shakespeare nu scoate niciodată în evidență acest fapt, în timp ce Dostoievski a făcut din el o *profession de foi* literară.

În romanul *Crimă și pedeapsă* se pot distinge două psihologii ale crimei, convergente. În prima parte a romanului, Raskolnikov, la unison cu creatorul său, își recunoaște slăbiciunea, incapacitatea

de a ucide. Aceasta este *psihologia criminalului*. Apoi, în a doua parte a romanului, Dostoievski, singur, fără Raskolnikov de această dată, își găsește în puritatea sa morală o nouă „aureolă”, sursă de glorie și mândrie. Aceasta este *psihologia judecătorului*: Dostoievski inventează pentru Raskolnikov cele mai îngrozitoare chinuri.

2.2. S. Freud: Dostoievski și paricidul

Din marea pleiadă de psihanalisti care au studiat psihologia criminalului la Dostoievski ne limităm doar la S. Freud, J. Neufeld, Vl. Marinov, A. Besançon și Otto Rank.

Sigmund Freud, în eseul *Dostoievski și paricidul* (1928, trad. rom. 1994, pp. 293–310), pornește de la ideile lui Jolan Neufeld din lucrarea *Dostoievsky, Skizze zu seiner Psychoanalyse* („Imago Bücher”, nr. IV, 1923). Desigur că S. Freud are și multe alte idei proprii. În eseul de psihanaliză aplicată *Dostoievski și paricidul* – scris ca prefață la volumul de postume conținând schițe și variante preliminare pentru *Frații Karamazov*, volum editat de Füllop-Miller și Eckstein (1928) –, S. Freud încearcă să demonstreze din nou *valoarea explicativă a complexului Oedip* pentru câteva din marile creații ale literaturii universale: *Hamlet* de William Shakespeare, *Oedip rege* de Sofocle și *Frații Karamazov* de F.M. Dostoievski. Autorul insistă mai mult asupra lui *Hamlet*. V. Dem. Zamfirescu, referindu-se la lucrarea lui E. Jones *Hamlet et Oedip* (apărută la Paris, Gallimard, 1967), care epuizează toate implicațiile ideilor freudiene, adăugându-le altele noi, trece în revistă trei categorii de ipoteze asupra cauzei celebrei șovăieli hamletiene (ipoteze subiective, obiective și moral-juridice) (V. Dem. Zamfirescu, notă introductivă, 1994, pp. 288–291).

O primă lămurire decisivă pe care o aduce psihanaliza, arată psihanalistul englez, constă în ideea că aversiunea lui Hamlet față de îndeplinirea misiunii sale este *inconștientă*. Dubla dorință inconștientă a lui Hamlet – de a-și poseda mama și de a-și ucide tatăl – a fost realizată de unchiul său. Nevroza lui Hamlet își are rădăcinile într-un complex Oedip nerezolvat.

Foarte mulți critici admit că *Hamlet este un autoportret al lui Shakespeare*. Psihanaliza susține că, în acest caz, conflictele personajului reflectă conflictele creatorului său. Principalele evenimente trăite de Shakespeare și oglindite de *Hamlet* ar fi fost, după Jones, moartea tatălui său și execuția lui Essex (considerat de Jones un substitut paternal). Este interesant că și *Freud a descoperit complexul Oedip atunci când se mai afla sub impresia răscolirilor suflatești provocate de moartea tatălui său* (cf. V. Dem. Zamfirescu).

În cazul Dostoievski, pornind de la biografie spre operă și realizând ceea ce N. Groeben numește o „interpretare biografică a operei” (1978, p. 156), nevroza gravă a lui Dostoievski ar fi fost provocată de *conflictele sale oedipiene* care au fost proiectate și în *Frații Karamazov*, unde se tratează *tema paricidului asociat cu rivalitatea sexuală pentru o femeie*. În *Frații Karamazov* structura oedipiană este mascată și mai greu recognoscibilă, comparativ cu tragedia greacă.

După cum am arătat anterior, Freud crede ferm în legătura incontestabilă dintre paricidul din *Frații Karamazov* și soarta tatălui lui Dostoievski. Viziunea psihanalitică este tentată să considere acest eveniment ca trauma cea mai gravă care ar fi generat nevroza lui Dostoievski.

„Uciderea tatălui este pentru noi primul și cel mai important păcat al umanității și al individului”, spune S. Freud (vezi lucrarea sa *Totem și tabu*). Aceasta este principala sursă a sentimentului de vinovăție. Situația se complică în cazul bisexualității, întrucât apare o frică dublă a fiului: față de tată și față de mamă. Ca atare, după cum explică Freud (1994, p. 300), o natură pronunțat bisexuală devine o condiție sau „un catalizator al nevrozei”. Freud este sigur că Dostoievski a avut o astfel de natură: „Ea se vădește într-o formă potențială de existență (homosexualitate latentă) în rolul important jucat de prietenii masculine în viața sa, în comportarea surprinzător de blândă față de rivalii în dragoste și în extraordinara capacitate de înțelegere a situațiilor, explicabilă doar

prin homosexualitatea sa refulată, așa cum o demonstrează numeroase exemple din nuvelele sale”.

Urmările refulării sentimentului de ură față de tată este o etapă importantă în complexul Oedip. În final, identificarea cu tatăl dobândește un loc durabil în cadrul Eului. O instanță mai înaltă se opune – *Supraeul*, care este un precipitat al influențelor paterne. Dacă tatăl a fost aspru, violent și neîndurător, *Supraeul* preia aceste însușiri, iar în relația sa cu Eul reapare pasivitatea care trebuia refulată. *Supraeul devine sadic, Eul devine masochist.* S. Freud (1994, p. 301) argumentează: „În Eu se manifestă o puternică nevoie de pedeapsă care parțial se pune ca atare la dispoziția soartei, cealaltă parte găsind satisfacție în severitatea *Supraeului* (conștiința vinovăției). Orice pedeapsă este de fapt o castrare și ca atare o realizare a atitudinii pasive față de tată. Chiar și *soarta nu este decât o proiectare târzie a tatălui* (subl. ns.)”. Acesta este cazul lui Dostoievski: *sentimentul său de vinovăție ieșit din comun, ca și atitudinea sa masochistă în fața vieții* sunt explicate, de Freud, printr-o componentă feminină foarte puternică.

Freud (1994, pp. 301–302) încearcă să rezume situația lui Dostoievski în următoarea formulă: „Un individ cu predispoziții bisexuale deosebit de puternice, care se apără cu îndârjire împotriva dependenței de un tată foarte aspru”. Simptomul timpuriu al „crizelor thanatice” (frica de moarte – vezi *supra*) poate fi înțeles – așa interpretează Freud – ca o „*identificare cu tatăl a Eului impusă de Supraeu ca o pedeapsă* (subl. ns.): ai vrut să-ți ucizi tatăl, pentru a deveni tu însuși tatăl; acum ești tu tatăl, dar tatăl mort – iată mecanismul obișnuit al simptomelor isterice; și, în plus, acum te ucide tatăl pe tine”. Mai departe, analiza este adâncită arătându-se că simptomul morții este pentru Eu o satisfacție fantasmatică a dorinței virile și totodată o satisfacție masochistă, iar pentru *Supraeu*, o satisfacție punitivă, deci sadică. Atât Eul cât și *Supraeul* joacă în continuare rolul tatălui.

La Dostoievski nu dispăre nici ura față de tată și nici dorința sa ca acest tată rău să moară. Când realitatea îndeplinește astfel

de dorințe refulate, pericolul de îmbolnăvire este mare. *Fantasma devenind realitate*, se declanșează criza. Este momentul – după aprecierea lui Freud – în care crizele lui Dostoievski capătă un caracter epileptic: semnificația lor este în mod cert tot identificarea punitivă cu tatăl, dar aspectul lor este îngrozitor, ca însăși moartea tatălui.

Lui Freud i se pare ciudat faptul că „în aura crizei el trăiește un moment de supremă fericire, care probabil repetă triumful și eliberarea provocate de vestea morții, dar care este urmat de o pedeapsă și mai cruntă. O astfel de „alternanță a triumfului și tristeții, a bucuriei sărbătorești și mâhnirii” înregistrează Freud (în *Totem și tabu*) și la frații din hoarda paternală după uciderea tatălui; ea este repetată în ceremonia prânzului totemic. „Dacă este adevărat, presupune Freud, că în Siberia crizele lui Dostoievski au încetat, aceasta ar atesta doar că ele aveau un caracter punitiv. Crizele deveneau inutile când exista o altă formă de pedepsire.” Freud crede că *nevoia de pedeapsă*, „imperioasă pentru economia sa psihică”, l-a ajutat să străbată neînfrânt anii de ocnă. Condamnarea lui Dostoievski ca un *criminal politic* a fost nedreaptă, și el știa aceasta, dar *a acceptat pedeapsa nemeritată de la „tătucul țar” ca pe un substitut al pedepsei cuvenite pentru vinovăția față de adevăratul său tată. Autopedepsirea este înlocuită prin pedeapsa aplicată de substitutul tatălui. Iată explicația psihanalitică pe care o admirăm sincer și pe care suntem tentați să o acceptăm, până la un punct (lipsește explicația de ordin religios). Dostoievski spera să afle – arată Freud (1994, p. 304) – în idealul creștin o soluție și o eliberare de vină și „să reediteze prin suferințele sale rolul lui Hristos.” După cum vom vedea în continuare, explicația psihanalitică freudiană fiind ferm ateistă, nu poate decât să abordeze fugitiv și neconvingător această latură a spiritului lui Dostoievski.*

Pledoaria de la tribunal din *Frații Karamazov* conține vestita batjocură a psihologiei – „o bătă cu două capete”. Freud (1994, pp. 305–306) susține, cu mare finețe și pătrundere, că în acest caz este realizată o „măreață învăluire” pentru că „nu trebuie decât să inversăm lucrurile pentru a găsi sensul adânc al concepției lui

Dostoievski". Într-adevăr, nu psihologia trebuie batjocorită ci *ceretarea judecătorească*. „Pentru psihologie este în fond indiferent cine a comis în realitate fapta, importanță având doar cine a dorit-o și, odată întâmplată, cine a binecuvântat-o” (S. Freud, 1994, p. 306). Freud se întrece pe sine în analiza pe care o realizează asupra *psihologiei Karamazovilor*. El arată că, exceptându-l pe Alioșa, sunt vinovați în egală măsură toți frații: *omul robii plăcerilor* (Dmitri), *cinicul sceptic* (Ivan) și *criminalul epileptic* (Smerdeakov).

Freud surprinde în *Frații Karamazov* o scenă semnificativă pentru Dostoievski. În convorbirea cu Dmitri („omul robii plăcerilor”), starețul Zosima își dă seama că el poartă în sine germenele paricidului și, surprinzător, se aruncă în genunchi în fața păcătosului, „ceea ce nu poate fi o expresie a admirației, ci vrea să însemne că sfântul respinge tentația de a-l disprețui sau urî pe criminal și de aceea se umilește în fața lui”. Admirabilă este încercarea lui Freud de a pătrunde în mentalitatea creștină ortodoxă. Freud însă exagerează observând (forțat și tendențios!) că „simpatia lui Dostoievski pentru criminal nu cunoaște limite; ea înseamnă mai mult decât mila pe care o merită nefericitul și amintește de fiorul sacru pe care-l simțeau cei vechi în fața epilepticului și a bolnavului psihic”. Pentru Dostoievski criminalul este aproape *mântuitor*, el a luat asupra sa vina pe care altfel ar fi trebuit să o poarte ceilalți. Psihanaliza lui Freud nu mai poate explica această concepție genială și originală a psihologiei dostoievskiene: *teoria criminalului mântuitor*. Neschimbând perspectiva conceptuală, psihanaliza freudiană dă un fel de „explicație” absolut nesatisfăcătoare: *nu este doar milă* (sic!), ci „identificare pe baza acelorași impulsuri criminale, de fapt un *narcisism* (subl. ns.) supus unei neînsemnate deplasări”(?!). Doar *psihologia creștină a pedepsei și iertării*, creată de Dostoievski, ne poate lămuri. Psihanalistul Vladimir Marinov (1993, pp. 6–7), cu o concepție foarte elastică și modernă asupra psihanalizei, consideră eseu freudian comentat mai sus ca pe un eseu de circumstanță și mediocru. Se pare că și Freud ar fi fost de acord cu o asemenea caracterizare.

Convingerea lui Marinov, ca și aceea a lui Freud, este că numai psihanaliza este singura cale de înțelegere a lui Dostoievski și a creației sale, numai că psihanaliza contemporană a lui Marinov este mult superioară psihanalizei freudiene clasice. Între timp, psihanaliza a parcurs aproape un secol de încercări, căutări și rectificări. Psihanaliza aplicată la literatură a lui Marinov pornește de la premisa formulată de autor în introducere, conform căreia personajele lui Dostoievski nu pot fi, pur și simplu, asimilate cazurilor clinice, „psihopatologia lor neputând fi separată de cea a autorului, a celui care le-a dat naștere”. Și, trebuie să repetăm, opera literară a lui Dostoievski se întâlnește cu unul din postulatele fundamentale ale metodologiei psihanalitice: *explicarea normalului trecând prin patologic*. Ulterior, Marinov și-a întărit această convingere odată cu descoperirea că Freud afirmase (în 1939) despre Dostoievski următorul *paradox*: „Singură psihanaliza îți dă posibilitatea să-l înțelegi [pe Dostoievski]; vreau să spun că el nu are nevoie de o psihanaliză, căci el însuși o ilustrează, în fiecare trăsătură a personajelor sale, în fiecare frază a cărților sale” (din S. Freud, *Correspondances (1873–1939)*, Paris, Gallimard, 1979, p. 363).

2.3. Figuri ale crimei la Dostoievski din perspectiva psihanalizei moderne

VI. Marinov arată că speranța și ambiția sa – din cartea *Figuri ale crimei la Dostoievski* (vol. I – *Crime, deliruri, culpabilități în „Crimă și pedeapsă”*, care apare la Paris la Presses Universitaires de France, 1990) – este să sugereze că „psihanaliza aplicată” nu rămâne o simplă aplicare a unor adevăruri dobândite în alt domeniu, ci „devine ea însăși un câmp al descoperirilor, un izvor dătător de nou” (Marinov, 1993, p. 6).

În timp ce Marcel Proust – un foarte rafinat psihanalist literar și el – remarcă faptul că toate romanele lui Dostoevski s-ar putea intitula *Crimă și pedeapsă* (vezi José Ortega Y Gasset, *Confruntare cu Proust*, „Secolul 20”, nr. 4, 1969, pp. 99–102), S. Freud

afirma (în 1928) că toate crimele descrise de Dostoievski în romanele scrise până în 1979–1980 nu ar reprezenta decât *etape preliminare*, pregătiri incomplete, „toate anterioare confruntării cu unica, autentică crimă originală: paricidul” (din *Frații Karamazov*).

După observația lui Marinov (1993, pp. 7–8), opera scriitorului rus pare o „analiză infinită” (psihologia freudiană nu poate fi infinită! – obs. ns.), fiecare roman fiind o „tranșă” în dezvoltarea profunzimilor inconștientului. Alături de „întoarceri ale refulatului” se pot remarca, în același timp, fenomene de refulare pură. De la *Crimă și pedeapsă* la *Frații Karamazov*, Vl. Marinov reconstituie o *traiectorie complexă de avansare*: teme embrionare, uneori onirice sau abandonate în caietele de însemnări, vor fi ulterior dezvoltate; alte vise și teme, dimpotrivă, se vor estompa sau vor fi înglobate într-o nouă structură. În primul roman tema centrală este a *matricidului*, în al doilea a *paricidului*; a treia temă, prezentată uneori ca o temă episodică și tangențială, este *tema infanticidului*, care este prezentată în ambele romane (temă intim legată, în opera lui Dostoievski, de cea a seducției pedofile).

Vl. Marinov (1993, pp. 8–9) descoperă astfel o primă diferență majoră între opera artistică a lui Dostoievski și opera științifică a lui Freud, „diferență care repune în discuție interpretarea propusă de Freud pe marginea cazului și operei romancierului rus”. Marinov își expune astfel interesanta și provocatoarea sa ipoteză: „La Dostoievski este greu de spus care dintre aceste crime (infanticid, matricid, paricid) stă la originea alteia. Aceasta deoarece nu putem concepe apariția urii paricide fără a lua în considerare ura mai precoce împotriva *imago*-ului matern, la fel cum nu putem considera nici ura paricidă și nici pe cea matricidă fără a ține cont de o influență inițială: seducerea copilului de către lumea, pasională și în același timp enigmatică, a adulților. Seducție care, la Dostoievski, ia forma extremă a infanticidului. Astfel, romanul dostoievskian ne obligă să repunem în discuție viziunea freudiană a uciderii tatălui hoardei originare, în avantajul unei viziuni mai structurale (prin punerea în evidență a relațiilor inextricabile dintre

impulsurile paricide, matricide și infanticide) și luând în considerare efectele de prelucrare retroactivă tipice pentru dezvoltarea temporalității psihice...” (referitor la „efectele de prelucrare retroactivă”, Freud reliefează un adevăr, verificat și de către noi în experiența vieții, că este posibil ca *amintirea unui eveniment* „să producă un efect mult mai puternic decât evenimentul însuși”).

Universul fantasmatic și oniric al lui Dostoievski îi oferă lui Marinov (1993, p. 9) *posibilitatea de a pune la încercare teoria freudiană a uciderii originare* și de a pune în discuție teoria asupra fantasmelor originare. Crimele pe care le analizează Marinov sunt articulate cu fantezmele originare ale *seducției* (copilul este supus unor avansuri sau manevrări sexuale din partea adultului), ale *castrării* (fantasma castrării, încercare a copilului de a-și explica diferența anatomică dintre sexe, stă la baza „complexului de castrare”: la băiat este legat cu amenințarea cu castrarea, pe când la fată de o lipsă simțită ca un prejudiciu), ale *scenei originare* (fantasmă în care copilul își reprezintă coitul părinților ca pe o agresiune a tatălui asupra mamei) sau a *înțoarcerii la sânul matern*.

În universul centrat pe *sexualitate* la Freud și în universul centrat pe *iubire universală* la Dostoievski pulsionea morții este analizată diferit. La ambii moartea irumpe ca auto sau hetero-agresiune: „Atât în analiză cât și în universul dostoievskian, problema morții este mult mai legată de natura traumatică și perversă a sexualității umane decât ar lăsa să se creadă la o privire mai grăbită. Acest fapt este dovedit, de pildă, în opera lui Dostoievski, printr-o articulare deosebit de strânsă a temei seducției pedofile cu cea a suicidului personajului donjuanesco” (de exemplu, Svidrigailov) (Marinov, 1993, p. 10). Mai înainte Marinov stabilise divergența clară: la Freud dominantă este *sexul*, iar la Dostoievski *iubirea universală*. Deci nici în psihanaliza modernă, mai puțin tributară schematismului, pansexualismul freudian nu este înlăturat!

Pornind de la universul oniric din *Crimă și pedeapsă* ca loc privilegiat de manifestare a fantasmelor originare, Marinov trece la analiza personajelor principale cu care intră în relație

Raskolnikov, personaje pe care le consideră „ca întrupări ale diverselor instanțe intrapsihice, care își dispută supremația în ideile eroului principal” (Marinov, 1993, p. 10). Personajele dos-toievskiene sunt „marionete” ale fantasmei originare (poate prea doctrinar, psihanalitic!, obs. ns.). Astfel, Svidrigailov evoluează (mai bine zis, *involuează*, obs. ns.) de la tentația violării fetei prepubere, identificată în întregime cu falusul, la confruntarea cu spectrul mamei falice. Tot astfel, Raskolnikov evoluează de la identificarea cu imaginea tatălui sadic la identificarea cu *copilul spectator* sau *copilul victimă* a scenei originare.

Liniile de „dezvoltare” ale celor doi eroi, care formează o *pereche de opuse*, au sensuri divergente. În timp ce Raskolnikov expulzează, elimină, omoară, Svidrigailov trebuie să se expulzeze, să se omoare... (Acolo unde era Sinele, trebuie să fie Eul.) Acolo unde Svidrigailov a secat, prinde rădăcini, pe uscat, Raskolnikov.

Pentru a evidenția contrastul și totodată complementaritatea opuselor, două personalități care formează împreună un tot (primul atribut îi aparține lui Raskolnikov, al doilea lui Svidrigailov), redăm schema de mai jos:

- Instanța: Eu *versus* Inconștient
- Libido: Narcisic *versus* Autoerotic
- Simptom: Delir de grandoare *versus* Halucinație
- Boală: Paranoia *versus* Schizofrenie
- Fantasmă originară: Scenă originară *versus* Seducție
- Mecanisme de apărare: Refulare *versus* Negare
- Imagine mitică: Prometeu *versus* diavolul seducător etc.

Reiese că fără attributele dizolvante ale personajului diabolic este de neînțeles voința arzătoare și minerală a eroului prometeic. „Dacă pe ambițiosul Raskolnikov îl regăsim adesea pe cale de a urca scările (ale locuinței cămătăresei, ale comisarului de poliție), Svidrigailov pare, dimpotrivă, târât de apele umflate și vijelioase ale Nevei. Asemenea unui condamnat la *infern* (subl. ns.), el încearcă să-l atragă pe Raskolnikov care, indecis, își așteaptă în *purgatoriu* (subl. ns.) judecata și sentința. Fără această atracție

subterană a primului, ar fi de neînțeles dezgustul sfidător al celui din urmă. Fără refularea originară realizată de seducția originară, ar fi de neînțeles refularea ulterioară, produsă de scena originară” (Marinov, 1993, p. 11).

2.4. Imago-urile materne și paterne în Crimă și pedeapsă

Imago-urile parentale din Crimă și pedeapsă sunt stabilite de Vl. Marinov din perspectivă psihianalitică. Ele se divid în două clase: *materne* și *paterne*.

<i>Imago-urile materne</i>	<i>Imago-urile paterne</i>
• Cămătăreasa vrăjitoare • Femeia justiție (Katerina Ivanovna) • Fecioara războinică (Avdotia Romanovna, 22 ani) • Sfânta prostituată (Sonia) • Fetița-falus (apare în visul lui Svidrigailov; are 4–5 ani)	• Tatăl judecător (Porfiri) • Tatăl mort (Marmeladov) • Tatăl idealizat (Napoleon) • Tatăl diabolic (Svidrigailov)

Toate aceste *imago-uri* își au sursa și sunt comandate de către *inconștientul personal* (ontogenic) proslăvit de către Freud. Lipsește *imago-ul „Tatăl ceresc”* care este un arhetip universal, o componentă principală a *inconștientului colectiv* (*transpersonal*) descoperit de către psihiatrul elvețian Carl Gustav Jung. Din spiritul creștin al lui Dostoievski și al personajelor sale creștine acest *imago* nu poate fi absent, ba mai mult, el este nucleul central al întregului *inconștient*, personal și transpersonal.

Pentru a forța și mai mult analogia dintre cele două genii, Marinov (1993, pp. 12–13) ne sugerează că teoria instanțelor psihice se dovedește tot mai articulată cu structura fantasmelor originare (în opera lui Dostoievski). *Eul* (polul defensiv al persoanei), *Eul ideal* (ideal de atotputernicie narcisică, suport pentru ceea ce D. Lagache numește „identificare eroică”, adică identificare cu personaje faimoase), *idealul Eului* (model rezultat prin identificarea cu părinții sau cu idealurile colective), *Supraeul* („judecător”

sau „cenzor” în raport cu Eul, format prin interiorizarea exigențelor parentale) și *Sinele* (polul pulsional și rezervorul energetic al psihismului, în conflict cu celelalte două instanțe: Eul și Supraeul) – în teoria freudiană; tatăl idealizat, tatăl judecător, tatăl mort și tatăl diabolic – în opera dostoevskiană. La Dostoievski, *imago*-urile materne tind să polarizeze mai mult în jurul instanței Sinelui și a personajului diabolic, influențând funcțiile idealului. Caracterul justițiar, de Supraeu, al *imago*-urilor materne, cvasi-absent în teoria freudiană, dar prezent în romanul dostoevskian, a fost pus în evidență de școala kleiniană (Melanie Klein, 1994).

În *Crimă și pedeapsă*, toate personajele gravitează în jurul unui erou principal, care se găsește într-o *poziție filială* față de alte personaje principale masculine, în *Frații Karamazov* o multitudine de *frați* gravitează în jurul unui singur tată fizic. Între cele două romane s-a interpus o perioadă de cincisprezece ani. Inexistentă în *Crimă și pedeapsă*, tema uciderii tatălui va fi expusă în plină lumină în *Frații Karamazov*, contrazicând și ironizând afirmația lui Freud (*Dostoievski și paricidul*, 1994, pp. 299–300): „Mărturisirea fățișă a intenției de paricid, la care ajungem în cadrul analizei, pare intolerabilă în lipsa unei pregătiri analitice”. Față de descrierea a nouă vise din *Crimă și pedeapsă*, în *Frații Karamazov* ni se descriu doar trei (dacă, alături de visul lui Dmitri cu micuțul, includem dialogul lui Ivan cu vedenia-diavol și viziunea lui Alioșa cu Nunta din Cana), toate având un caracter mai pronunțat alegoric decât cele din primul roman. Problema uciderii tatălui este comună în *Totem și tabu* și în *Frații Karamazov*. Ambele capodopere sunt străbătute de *intuiția* unei temporalități care se desfășoară *retroactiv* și care hotărăște nu doar istoria individului, ci și pe cea a umanității.

Rezumând problema psihologiei crimei la Dostoievski, din perspectiva psihanalizei, Vl. Marinov (1993, p. 15) remarcă: „Criza sacrificială ne pare ca fiind cea mai potrivită metaforă pentru o debordare pulsională care poate lua aspectul a ceea ce Freud numea pulsiunea de moarte; monstrul și inocentul ne par a constitui

figuri reprezentative de victime-emisari; uciderea tatălui – ca trimițând mai degrabă la un sacrificiu original, având ca model primordial scenariul cinegetic al unei vânători colective; infanticidul – ca un sacrificiu retroactiv care presupune existența unei sexualități care se dezvoltă în doi timpi; în sfârșit, matricidul – ca cel mai aproape de întemeierea unei incinte materiale (orașul) și în același timp sufletești (aparatul psihic)”.

2.5. Psihanaliza crimei după Vladimir Marinov

Din cercetările lui Vladimir Marinov consacrate psihanalizei crimei, în special în *Crimă și pedeapsă*, vom selecta doar un mănunchi de probleme, mai interesante din unghiul nostru de vedere:

- cămătăreasa – dublul imaginii materne;
- reuniunea teoriilor lui Freud și Rank referitoare la uciderea tatălui și traumatismul nașterii în personajul Smerdeakov (*Frații Karamazov*);
- crima ca avortare a teoriei napoleoniene a lui Ras-kolnikov;
- tema pedofilă la Dostoievski;
- judecătorul Porfiri în postură de *Supraeus*;
- teoria criminalului față în față cu teoria judecătorului;
- culpabilitate psihanalitică: pedeapsă + rușine + persecuție;
- categoria „criminalilor palizi”;
- Sonia, un personaj iconic etc.

După Freud, crima originală care lucra în umbră, în universul *subteran* al lui Dostoievski, era *paricidul*. Aceasta nu este întâmplător, dacă ne reamintim că destinul lui a fost marcat de tragicul eveniment al uciderii tatălui său de către mujicii domeniului pe care îl deținea. „Viziunea psihanalitică – susține Freud (1994, p. 298) – este tentată să considere acest eveniment ca trauma cea mai gravă, iar reacția lui Dostoievski față de ea ca nucleul nevrozei sale.”

a) *Cămătăreasa ca dublu al imaginii materne*

Vladimir Marinov (1993, pp. 25–27) remarcă faptul că toate relațiile pe care le întreține Raskolnikov cu personajele feminine din generația mamei pot fi grupate în jurul unui numitor comun: *datoria*, atât morală, cât și financiară. Trecând de la mamă la gazdă și apoi la cămătăreasă, această datorie se desprinde tot mai mult de elementele idealizate, pentru a deveni pur materială.

Raskolnikov o ucide pe cămătăreasă (Aliona Ivanovna), în parte, pentru a scăpa de datoria creată prin sacrificiile pe care mama și sora le fac pentru el. Dar omorul comis de el este, totodată, o „tentativă de dezidealizare masivă a exigențelor prea mari care îl apasă”. În roman, datoria lui Raskolnikov față de generația fiicelor se dovedește, în cele din urmă, solvabilă, datoria față de generația mamelor este practic de neplătit. În *Crimă și pedeapsă* această datorie insolvabilă capătă aspectul tragic al morții sau *al uciderii implacabile a generației mamelor*. Dacă bătrâna cămătăreasă este ucisă la începutul romanului, moartea mamei lui Rodion Raskolnikov survine abia în epilog. Între cămătăreasă și mamă mor succesiv Katerina Ivanovna și Marfa Petrovna, soția lui Marmeladov, respectiv a lui Svidrigailov. Ceea ce o ucide literalmente pe Pulheria Alexandrovna (mama lui Rodion) este aflarea actului comis de fiul său, în ciuda încercării disperate de a nega realitatea acestui act.

Evidențierea acestor relații îi permite lui Marinov să afirme că, dacă Sonia este dublul (sora de cruce) manifest al Lizavetei (a doua victimă, ucisă *accidental*), cămătăreasa reprezintă *dublul ascuns al însăși imaginii materne*. Lizaveta ocupă o poziție *inter-mediară* între generația mamelor (ea este veșnic însărcinată, chiar dacă tații copiilor săi și copiii înșiși rămân necunoscuți) și generația fiicelor, ca soră de cruce a Soniei.

Personajul cel mai oniric din întregul roman este chiar cămătăreasa. Identificată de Raskolnikov când cu o vrăjitoare, când cu un animal dizgrațios, ea îi *bântuie delirul și coșmarurile*. Este „mărunțică, uscățivă, cu un nas ascuțit și cu niște ochișori ageri,

plini de răutate”; „părul bălan, ușor încăruntit și rar, uns din belșug cu ulei” și-l purta „strâns împletit într-o codiță subțire ca o codiță de șoricel” (V. Cristea, 1983, I, p. 21). Fizionomia și pieptănătura îi scot în evidență dubla apartenență: nasul ascuțit ca un cioc de pasăre de pradă și răutatea șobolănească a privirii trădează *femeia rapace*; ochisorii ageri și codița subțire de păr o fac să semene cu un biet șoricel și o introduc în categoria *celor slabi*, a victimelor (în vocabularul „supraoamenilor” dostoevskieni *șoarecele* este unul din termenii care desemnează micimea și insignifianța omului, cum spune, de pildă, adolescentul Versilov). Deși este „bogată ca un jidov” („ar putea să dea și cinci mii dintr-odată”), „primește și amanete de o rublă”, motiv pentru care „mulți studenți se duc la dânsa”. Bătrâna este bănuitoare (suspectându-l pe Raskolnikov încă de la „repetiție”) și rea ca o „scorpie”. Pe sora ei mai mică, Lizaveta, o tratează „ca pe o sclavă”.

b) „Supraomul” n-a izbutit să strivească „păduchele”

Raskolnikov este adeptul teoriei după care oamenii se împart în superiori și inferiori; cei inferiori sunt niște „păduchi” care merită să fie striviți. El se crede un fel de „supraom” (similar teoriei lui Fr. Nietzsche) care trebuie s-o suprim pe cămătăreasă, o făptură inutilă și nocivă. Suprimarea ei va fi considerată de Raskolnikov multă vreme *înainte* și *după* ca perfect „logică”: *soarele* care inundă odaia Alionei Ivanovna în scena „repetiției” este poate în planul simbolic al romanului chiar *soarele rațiunii* care aprobă intenția eroului. Și totuși – după cum va spune Sonia – „păduchele ăsta era o ființă omenească!”

Victima se răzbună „agățându-se” de călăul ei: „O, n-am să i-o iert niciodată babei!”, declară criminalul exasperat. Într-adevăr, „baba” s-a dovedit mai tare decât el. „Supraomul” n-a reușit să strivească total „păduchele”. Aliona Ivanovna reapare în visul lui Raskolnikov de reiterare a crimei (partea a treia, VI), ca să se opună loviturilor de topor, acum de o stranie ineficacitate, și ca să-i râdă în nas de neputința lui. În odaia în care revine în vis eroul

„nimic nu se schimbase”, în afară de faptul că era altfel luminată. De data aceasta ea este „scăldată în razele lunii”: o lună uriașă, rotundă, roșie-arămie privea prin geam. „Din pricina lunii este atât de liniște – se gândi el –, ce enigmatică este.” Soarele rațiunii a dispărut. Acum tot ce era înainte clar și logic apare nesigur și tulbure, într-o „altă lumină” (V. Cristea, 1983, I, p. 21). „Păduchele” strivit de Raskolnikov în realitate îl strivește la rândul său pe acesta, chinuindu-l fără milă în vis și în coșmarurile care îi stăpânesc mintea și în somn și în stare de veghe.

În visul său, capul bătrânei pare imposibil de sfărâmat: „«Se teme», își zise el, scoase încetișor din laț toporul și o lovi în creștet o dată, de două ori. Ciudat: femeia nu se clintea sub loviturile lui, de parcă era de lemn. Uluit, se aplecă spre ea, încercând s-o vadă mai bine; dar bătrâna își ascunse și mai mult fața. El se lăsă în genunchi și o privi de jos în sus, îi privi fața și înmărmuri de groază: bătrâna ședea și râdea, se prăpădea de râs, dar încet, fără zgomot, ca să n-o audă nimeni. Apoi i se păru că ușa dormitorului se crapă ușor și parcă și acolo râde și şușotește cineva. Îl cuprinse frica: începu să lovească cu toată puterea pe bătrână în cap, dar, cu fiecare lovitură, râsul și șoaptele în dormitor se auzeau mai tare, iar baba se strâmba de râs...”

Acest coșmar este interpretat psihanalitic de către Marinov (1993, pp. 61–62) într-un mod cam forțat și puțin teribilist. El arată că trupul babei devine, în întregul ei, „simbol al penisului în erecție”(?!). În contrast cu situația omorului din starea de veghe, visul ar scoate chipurile la suprafață „neputința din situația infantilă: neputința copilului de a satisface dorința maternă”. În ceea ce privește rigiditatea de lemn a corpului bătrânei, ea este comparabilă cu rigiditatea de piatră produsă de vederea capului Meduzei [S. Freud, *La tête de Méduse* (1922), în *Resultats, idées, problèmes*, tom 2, pp. 49–50]. În ambele cazuri, această rigiditate nu reprezintă decât o reasigurare împotriva neputinței provenită dintr-o angoasă de castrare. Psihanaliștii susțin că „rana la cap”

are un conținut simbolic: în urma ei se produc convulsiile din criza epilepticului.

c) *Psihanaliza crimei și pedepsei la Theodor Reik*

Th. Reik (1888–1969), psihiatrist austriac emigrat în S.U.A., a scris două cărți de mare interes pentru tema noastră: *Trebuința de a mărturisi* (1959) și *Psihanaliza crimei și pedepsei* (1959). El consideră că dorința lui Raskolnikov de a închiria apartamentul în care comisese omorul dovedește „o poftă care corespunde unei dorințe instinctive de a avea un fel de ascendent asupra teatrului gestului său” (Th. Reik, *L'assassin inconnu*, în *Le besoin d'avouer, psychanalyse du crime et du châtiment*, Paris, Payot, 1973, p. 63). Dorința inconștientă a criminalului de a pune stăpânire pe actul său nu ar exclude alte motivații ale acestei conduite stranie: 1. dorința de a simți din nou „plăcerea originară” (plăcerea amestecată în actul criminal); într-adevăr, apăsând soneria, întocmai ca în ziua omorului, Raskolnikov simte că acest lucru îi devine tot mai agreabil; 2. nevoia inconștientă de a furniza dovezi împotriva lui însuși. Pe scurt, în acest univers dostoevskian, atât de sensibil la „principiul torturii”, este dificil de găsit o compulsiune la repetiție care să se situeze complet „dincolo de principiul plăcerii”.

d) *Smerdeakov reunește cele două fantasme originare care îi opun pe S. Freud și Otto Rank*

Să ne mutăm atenția, pentru puțin timp, în cadrele celui alt roman, *Frații Karamazov*. Vl. Marinov (1993, pp. 42–43) susține că scena originară se vedește a fi o răspântie a impulsurilor matricide și paricide, un spațiu al trecerii de la legea maternă spre cea paternă. Personajul Smerdeakov din *Frații Karamazov* reprezintă o remarcabilă *condensare*: acest avorton care, născându-se, își ucide mama, este în același timp fiul paricid. „Iar tema coitului sadic – arată Marinov (1993, pp. 42–43) – se va deplasa chiar până în momentul concepției: noaptea în care tatăl Karamazovilor o violează pe nebuna satului, Smerdeașcioia, mama lui Smerdeakov.”

Personajul Smerdeakov, criminalul din *Frații Karamazov*, „avorton matricid și bastard patricid”, reunește așadar cele două fantasmе originare care îi opun pe Freud și Rank, relativ la originea incestului: uciderea tatălui hoardei și traumatismul nașterii. Se conturează astfel un fenomen pe care Marinov îl va numi „îmbinare” a fantasmelor originare, deoarece, prin metafora uciderii, scena originară „îmbină” în structura sa celelalte fantasmе originare: fantasma întoarcerii la sânul matern (indirect, prin figurarea contrarului său – traumatismul nașterii, cf. Otto Rank, 1924); fantasma castrării (metaforizată, la Raskolnikov, prin detașarea bătrânei mârtoage de „corpul” căruței, sub loviturile mujicului sadic; fantasma seducției (Raskolnikov ucide și se căiește sub fascinația scenei seducției); fantasma uciderii tatălui (*Frații Karamazov*).

e) *Crima ca avortare a teoriei lui Raskolnikov*

VI. Marinov (1993, pp. 47–51) crede că Raskolnikov, uci-gând-o pe cămătăreasă, încearcă să dea naștere teoriei sale delirante dar, de fapt, nu reușește decât s-o avorteze. Eroul o lovește pe babă în capul dezgolit, *porțiune falică* (!), dar și *loc de protecție a „pântecelui” în care a murit embrionul ideii sale* (!), devenind „dur și rece ca un cristal”, paralizându-i mișcările, „smulgându-l din lumea exterioară și claustrându-l în odăița sa îngustă ca un sicriu, închisă ca un pânțec”. „Ideea, care leagă spasmodic afectul, este avortată în crimă și ucisă în fașă, în chiar pragul întrupării sale.”

VI. Marinov ne invită să ne reamintim teoria prin care și justifică Raskolnikov crima sa „cerebrală”: oamenii se împart în „neobișnuiți” și „obișnuiți”, primii având dreptul să încalce legile, iar cei din urmă fiind obligați să trăiască în supunere. Aici ne găsim, evident, în fața „logicii” elementare din faza falică, logică a contradicției și a opoziției care nu admite decât două valori („*tertium not datur*”) și respinge nedeterminarea sau complementaritatea ca o a treia valoare. Or, persoana aleasă pentru a reprezenta ființa obișnuită, lipsită de orice valoare, care poate fi

sacrificată fără remușcări „pentru binele umanității” este tocmai o femeie (bătrâna cămătăreasă, substitut al imaginii materne).

Raskolnikov proiectează mintal un singur omor, dar în realitate este obligat să comită două (Lizaveta sosește acasă mai devreme decât prevăzuse criminalul). Primul omor poate fi explicat în lumina *logicii fazei falice*; manifest, el este dictat de dispreț, iar subteran, de dorința de identificare cu victima. Al doilea omor însă, „neplanificat” de Raskolnikov și comis, aparent, printr-o întâmplare nefericită, poate fi considerat ca o expresie a invidiei față de puterea procreatoare a femeii. Principalul atribut „pozitiv” al Lizavetei (de altfel, slabă și urâtă), singura ei putere, este de a fi veșnic însărcinată.

Derularea destinului lui Raskolnikov de-a lungul romanului poate fi considerată ca fiind regizată din umbră de către structura scenei originare care impune macrostructura romanului (Vl. Marinov, 1993, pp. 50–51):

- A. Raskolnikov o omoară pe bătrâna cămătăreasă, așa cum mujicul din vis omorâse mârtoaga; de pe altă parte, golirea lăzii „murdare” a cămătăresei relevă că teoria care elimină ființele inferioare (cămătăreasa ca păduche murdar și mârtoaga ca animal inutil) este percepută ca o excreție corporală (vezi G. Rosolato, 1980, p. 227).
- B. Tentativa lui Raskolnikov de a-l salva pe „tatăl” (Marmeladov) accidentat corespunde cu încercarea din vis a micului Rodion de a apăra calul.
- C. În sfârșit, identificarea lui Raskolnikov cu cele două femei ucise (cămătăreasa și sora sa, Lizaveta) și supunerea sa ulterioară față de judecătorul de instrucție (Porfiri) sunt prezente în vis în mod manifest, prin mila pe care o vedește copilul pentru animalul „posedat” de mujicul cel crud.

În înlănțuirea lor și cu valoarea lor simbolică, „crima și pedeapsa vin să dizolve mitul supraomului care se vrea origine și depășire a omului și tind să dezvăluie rolurile specifice pe care le ocupă tatăl și mama în formarea umană”.

f) *Tema pedofilă – obsesie a lui Dostoievski*

Seducția pedofilă este una din obsesiile care a bântuit viața și opera romancierului rus. Vl. Marinov (1993, pp. 80–87) arată că exprimată în salon sau la „urechea prietenilor” cu graba unei nevoi de ispășire, dar și cu o dorință, ceva mai ascunsă, de a șoca și scandaliza auditoriul, *mărturisirea violării unei fete prepubere* avea la Dostoievski caracterul unei încărcături explozive, al unui „corp străin” pe care dorea să-l expulzeze din el însuși pentru a obține iertarea celui alt, sau, dacă aceasta îi era refuzată, pentru a i-l arunca măcar în față.

Pe plan literar, momentul culminant al dezvoltării temei pedofile îl constituie *Spovedania lui Stavroghin (Demonii)*. Dacă *Demonii* a apărut în 1872, capitolul „La Tihon”, care trebuia plasat între capitolele 8 și 9 din partea a doua a romanului, n-a fost publicat integral (a fost scos de cenzură) decât în 1922, sub titlul *Spovedania lui Stavroghin*. Nici în zilele noastre tema pedofilă din creația dostoievskiană nu este abordată cu plăcere de critică. Marinov spune că se simte încă un *halo* al „blestemului” și al „profanării diabolice” în jurul acestei teme: „Se manifestă o «rezistență» care ne face să credem că romancierul a atins aici un punct sensibil al inconștientului, un *tabu* și mai profund poate decât cel al paricidului și incestului”.

Nu se știe dacă vom afla vreodată adevărul: dacă romancierul era ros de culpabilitatea născută exclusiv dintr-o dorință fantasmatică sau de remușcările unui act săvârșit. Realismul cutremurător cu care este descrisă reacția fetei de unsprezece–doisprezece ani (Matrioșa) în urma violării ei de către seducător (vezi *Spovedania lui Stavroghin*) seamănă prea mult cu analiza lui Ferenczi Sándor (1982, pp. 125–139) asupra felului în care reacționează copiii la seducția precoce din partea adulților. Henri Troyat (1960, p. 353) crede că Dostoievski avea „vanitatea nevroticului” care își atribuie un act pe care doar „dublul” său, perversul, îl realizează. În orice caz, acest *cuplu de dubli*, în care unul săvârșește ceea ce altul fantasmează, străbate întreaga operă a lui Dostoievski. Marinov

(1993, pp. 82–83) remarcă faptul că „mărturisirea personajelor celor mai diabolice din romanele dostoevskiene are un aer dezinvolt, provocator și exhibiționist care este foarte departe de reticența și rezistența nevroticilor, apropiindu-se mai degrabă de lipsa de inhibiție a perversilor sau a psihoticilor; dar și aici este greu de stabilit unde sfârșește dezinvoltura «bolnavului» și unde începe curajul geniului”. După cum am arătat anterior, *nebunia ca iluminare* demonstrează că genialitatea și nebunia pot fi congenere (în aceeași persoană).

Deși nu se poate decide dacă, la Dostoievski, tentația pedofilă rămâne la nivelul fantasmei sau este tradusă în act, se poate demonstra cu certitudine – susține Marinov (1993, pp. 83–84) – că la nivelul romanului (*Demonii*) Dostoievski încerca, revenind asupra acestui subiect în mod compulsiv, să exprime *prin intuiție* o adevărată lege a sexualității umane: „dezvoltarea sa traumatică” – „lege” pe care a scos-o în relief psihanaliza, „în momentele ei de maximă luciditate”, după expresia lui J. Laplanche (1970, p. 3).

În opera lui Dostoievski niciun seducător nu se simte tulburat imediat de „crima” sa, rămânând cel mai adesea indiferent, impasibil. Abia mai târziu, *un detaliu „neseemnificativ”* permite experienței traumatice să apară *în amintire* cu o forță care-l împinge la *mărturisire*, iar în final la sinucidere. „Detaliul insignifiant” poate fi, la Dostoievski, foarte semnificativ, de vreme ce, în ceea ce-i privește pe Stavroghin și Svidrigailov, este vorba de *viziunea „vătămătoare” a unui păianjen*. La Stavroghin apare aceeași specie de păianjen mic, roșu, pe care l-a văzut în timp ce fetița violată, Matrioșa, era pe cale să se sinucidă (Vl. Marinov, 1993, pp. 86–87).

g) *Judecătorul Porfiri ca Supraeu*

Deși are o personalitate bine conturată, judecătorul de instrucție manifestă o uimitoare „versalitate”, o mare capacitate de mișcare în timp și spațiu, adică se dovedește foarte abil în a se infiltra și a se insinua peste tot. El „pare că țese o imensă pânză de păianjen

în jurul victimei sale, înainte de a-i micșora progresiv spațiul de libertate, strângând firele pânzei” (Vl. Marinov, 1993, p. 243).

Supraeul se manifestă ca *voce* a conștiinței (G. Rosolato, 1969, p. 202). Dacă în al doilea vis al său Raskolnikov pândește zgometele făcute de suflul locotenentului Dinamită care o bate crunt pe gazdă dincolo de ușa dormitorului, tot astfel reprezentantul judecătorului (studentul înscris la drept) ascultă suflul lui Raskolnikov cel ascuns în apartamentul bătrânei imediat după actul său criminal. Mai târziu, Porfiri, el însuși astmatic, va fi deosebit de sensibil la inflexiunile *vocii* lui Raskolnikov, ca și la tonul articolului său.

Între suflul de plăcere, suflul agresiv și suflul culpabilizant ținând de *Supraeu* nu există nicio interpunere a continuității.

„*Focul* care-l cuprinde pe diabolicul Svidrigailov din interior devine centrul universului lui Raskolnikov, întrupat de personajul judecătorului de instrucție. Toată forța Eului eroului narcisic care se vrea *un soare* privit de toți este deplasată, absorbită, înghițită de imaginea judecătorului, care se plasează în centrul orbitei pe care eroul se învârtește asemenea unui fluture atras de o stranie forță gravitațională” (Vl. Marinov, 1993, p. 256). Remarcabilă este și punerea în evidență, de către Dostoievski, a trăsăturilor „canibalice” ale judecătorului, asemănător cu „un soare atrăgând și devorând planetele care-l înconjoară”. Nu mai este eroul cel care-l „înghite” pe judecător, nu mai este *Eul* cel care, prin strălucirea idealului său, reușește să impună tăcere vocii conștiinței, ci *Supraeul* este cel care tinde să înghită Eul. De altfel, judecătorul amenință să-l înghită pe Raskolnikov chiar în ziua în care acesta din urmă participă la praznicul lui Marmeladov.

Dar elementul *foc*, mai exact culoarea roșie, este conținut și „interiorizat” de chiar prenumele judecătorului de instrucție: *Porfiri* (porfirul este un andezit roșu, amestecat cu cristale albe).

S. Freud (1981, p. 270) tinde să sesizeze corelația dintre procesele de identificare, de desexualizare, de demixare pulsională și de geneză a instanței *Supraeului*: „*Supraeul* [...] se naște

printr-o identificare cu modelul părintesc. Orice identificare de acest gen are caracterul unei desexualizări sau chiar a unei sublimări. Or, se pare că într-o asemenea transpoziție se produce și o dezunire (demixare) pulsională. Componenta erotică nu mai are, după sublimare, forța de a lega în totalitate distrugerea care i se asociază, iar aceasta devine liberă, ca tendință la agresiune și la distrugere. Din această dezunire își trage, în general, idealul trăsătura de duritate și cruzime, de nevoie imperativă”. Se înțelege din acest citat *corelația*, gândită de Freud, *între instanța Supraeului* (numit uneori de el „ideal”) și acțiunea pulsiei de moarte. Dar, în universul dostoevskian se mai poate întrezări existența unui *raport subteran între polifonia personajelor*, ceea ce trădează marea capacitate a Eului scriitorului rus de *a se întrupa în personalități multiple* și locul important pe care-l ocupă *pulsiunea de moarte* (multe crime și sinucideri) în universul său (Vl. Marinov, 1993, pp. 262–263).

Vl. Marinov (1993, p. 223) se referă la așa-zisul „mecanism de deplasare spre vârf” care explică de ce tinde Supraeul să ia aspectul unei instanțe „înalte”. Această „deplasare spre vârf” este *tipică pentru conversia isterică sau epileptică*, dar manifestă și în omorul comis de Raskolnikov sau în sinuciderea lui Svidrigailov, în care organul vizat este *capul* (chiar în primul coșmar al lui Raskolnikov, mulțimea torționară viza capul și ochii nenorocitei mârțoage). Marinov crede că astfel se înțelege originea uneia dintre obsesiile gândirii dostoevskiene: rațiunea are o afinitate ascunsă cu pulsiunea de moarte.

h) Teoria criminalului versus teoria judecătorului

„În duelul evasihalucinant care se desfășoară, în trei reprize, între criminal și judecător se înfruntă două logici care apără două „legi ale naturii” diferite: o logică de excludere și mai ales de expulzare, *logica supraomului* (subl. ns.), căruia totul îi este permis, inclusiv eliminarea ființelor inferioare, și o logică a „Supraeului” (cea a judecătorului), care este în același timp o *logică oedipiană*,

triunghiulară (subl. ns.). Până la finalul romanului, Dostoievski ne va lăsa într-o anumită incertitudine cu privire la victoria absolută a uneia sau alteia dintre logici” (Vl. Marinov, 1993, pp. 253–254). Ni se pare interesantă și plauzibilă această observație.

Raskolnikov își expune teoria sa și crezul său „rasist”, fiind obsedat de a spune „un cuvânt nou”. El este eroul *schismatic* prin excelență: simultan în raport cu legea familială, cu legea socială și cu legea divină. În plăcerea sa narcisică de „a se reflecta în oglinda propriei sale teorii, pe care o crede fără fisură”, pentru Raskolnikov esențialul este de a exclude „pericolul oricărei priviri terțe, a unei priviri critice, a unei priviri care interzice” (Vl. Marinov, 1993, p. 255). Judecătorul Porfiri va lovi în teoria lui Raskolnikov, încercând deconstrucția ei. Iată „legea” pe care judecătorul de instrucție o opune legii criminalului: „Să fugă! Auzi dumneata! N-are să fugă, nu, pentru că *psihologicește*, he-he, el este prada mea. [...] N-are să fugă chiar dacă ar avea unde, fiindcă-l oprește o lege a firii. Ai văzut vreodată cum se învârtește fluturile în jurul lumânării? Uite, tot așa are să se învârtască și el în jurul meu ca fluturile în jurul unei lumânări; n-are să-i mai tihnească libertatea, are să-l roadă gândurile, are să se zăpăcească, da, are să se încurce, ca într-o plasă, frământat, neliniștit, și dacă-i dau un răgaz destul de lung, are să se comporte astfel încât culpabilitatea lui să reiasă limpede, ca doi ori doi fac patru! [...] Și mereu, mereu are să se învârtască în jurul meu, în cercuri tot mai mici, scurtând într-una raza până ce – buf! – are să-mi pice în gură și am să-l înghit, ceea ce este foarte, foarte plăcut, he-he-he!” (Dostoievski, 1957, p. 419).

Ca și Raskolnikov, judecătorul este, la rândul său, fascinat de imaginea eroică a unui Napoleon, care se îmbrăca în purpură regală (numele *Porfiri* sugerează purpura regală, romană), după exemplul suveranilor din Roma antică. După cum observă V. Cristea (1983, I, pp. 311–314), prenumele său de origine greacă și mai ales pasiunea sa pentru ocolișuri, divagație, șiretlic amintesc mai mult de Bizanț decât de Roma, la fel cum temperamentul său este

mai apropiat de cel al unui Kutuzov decât de cel al lui Napoleon. Porfiri, care este celibatar și care afirmă în glumă că și-ar fi dorit să devină *călugăr*, seamănă uneori mai mult cu un *duhovnic bizantin* preocupat de mântuirea sufletului păcătoșilor decât cu un judecător care își dorește numai să-i descopere și să-i condamne pe vinovați. „Grija sa nu este doar de a-i judeca pe răufăcători, ci și de a-i *ierta* (subl. ns.) în numele infinitelor posibilități de renaștere pe care le oferă viața” (Vl. Marinov, 1993, pp. 258–259). Aceasta este, de fapt, concepția creștină asupra psihologiei răufăcătorului a ortodoxului Dostoievski.

i) Culpabilitate psihanalitică = pedeapsă + rușine + persecuție

Vl. Marinov (1993, pp. 271–282) crede că Raskolnikov se simte *culpabil*, esențialmente poate, *și pentru actele pe care nu le-a comis*, acte față de care crima nu reprezintă decât *o mască*, „un act substitutiv și totodată de apărare”. Această remarcă este probată de faptul că, după omorul comis, visele lui Raskolnikov tind să capete un caracter tot mai sexualizat (ceea ce devine manifest în coșmarurile dublului său, Svidrigailov); sau scenariul scenei originare devine mai ușor de recunoscut, iar visătorul tinde să se implice mai direct în dramaturgia scenei.

Desigur, omorul comis de Raskolnikov este stimulat de o stare depresivă care, după trecerea sa la act, se accentuează din cauza *asocierii inconștiente* a persoanelor asasinate cu alte persoane, mai apropiate eroului. Dar „culpabilitatea nu derivă direct din agresivitatea dirijată împotriva obiectului”, așa cum par să gândească Melanie Klein și S. Freud însuși. Culpabilitatea pare mai degrabă să provină din *eșecul posedării și salvării* persoanelor râvnite. „Acesta este motivul, conchide Marinov (1993, p. 272), pentru care *actul omorului comis de el, în loc să apară ca încununarea atotputerniciei sale de supraom (cum își dorește eroul), apare, dimpotrivă, ca dovada irefutabilă a neputinței sale sexuale infantile.*”

Problema relației dintre sentimentul de culpabilitate și *sentimentul de rușine* este pusă, din perspectivă psihanalitică, prin

raportare la existența unei tendințe de demixare a elementelor erotice de elementele agresive, fie la nivelul coborât al omorului fie la nivelul înalt al instanței Supraeului. În universul dostoievskian, invocarea unuia din cele două sentimente tinde să-l „refuleze” pe celălalt.

Raportul talionic se referă la culpabilitate sau răzbunare? (Vl. Marinov, 1993, pp. 277–279). Chiar titlul pe care i l-a dat Dostoievski romanului său – *Crimă și pedeapsă* – pare să sugereze existența unui lanț causal necesar (între greșeală și pedeapsă) care amintește de principiul inteligibilității nedemonstrabile care este *axioma* (Jaques Goldberg, 1985, pp. 196–198). Numai că raportul dintre crimă și pedeapsă, după cum vom vedea, este gândit diferit de concepția psihanalitică și concepția creștină a psihologului Dostoievski. Vl. Marinov arată, din perspectivă psihanalitică, că „acest gen de raport talionic există întru totul în formele avansate de depresie”. L-am văzut acționând, de pildă, la nivelul „vampirului pocăit” care este Marmeladov, care se autodistruge. Și totuși *această tranziție între judecată, pedeapsă și sentiment de culpabilitate nu este întotdeauna atât de evidentă*. Astfel, dacă Svidrigailov și Stavroghin (*Demonii*) se sinucid imitând fidel gesturile victimelor lor, prăbușindu-se sub loviturile unei legi talionice, aceste personaje nu ajung să se simtă culpabile pentru actele lor. „Chiar ai impresia că, *cu cât se simt mai puțin culpabili, cu atât îi pedepsește mai aspru legea talionică*. Pe scurt, la nivelul lor, această lege, în loc să lege angoasa sub forma sentimentului de culpabilitate, nu reușește decât să producă acte care capătă alura unor răzbunări” (Vl. Marinov, 1993, p. 277). Răzbunarea, în cazul lor, capătă alura unor pedepse capitale care acționează la nivelul sinuciderii lor.

Dacă Dostoievski pledează pentru caracterul unei înlănțuiri necesare între crimă și pedeapsă, dacă putem remarca (prin relația de dublu dintre personajele sale) că *dorința de pedeapsă poate precede crima*, trezirea sentimentului de culpabilitate este în schimb deseori penibilă, iar uneori de-a dreptul imposibilă.

De altfel, în celebra sa scrisoare către M.N. Katkov, din septembrie 1865 (Feodor Dostoievski, *Scrisori despre literatură și artă*, București, Cartea Românească, 1989, p. 287), în care îi expune ideea embrionară a romanului său, Dostoievski vorbește despre obligația pe care o trăiește criminalul de a se denunța (nevoia de mărturisire), despre *nevoia sa de suferință și pedeapsă* pricinuită de tortura „de a fi rupt și înstrăinat de omenire”. Înainte chiar de a ajunge să se simtă culpabil, Raskolnikov manifestă o anumită grabă de a fi închis, de a „sta la căldură”, cum se exprimă Porfiri, ca și când această căldură i-ar putea menaja revolta și *sentimentele persecutoare*. Ca și când precipitarea de a primi o pedeapsă externă ar proveni dintr-o dorință de a se feri de apariția unei angoase și a unei pedepse interne, mai penibile. Nu este adevărat ceea ce afirmă Marinov (1993, p. 278), că „romancierul nu vorbește în schimb despre o adevărată culpabilitate a criminalului”. Dostoievski se ocupă mai puțin de crimă, el insistă mai mult asupra pedepsei și mai ales asupra *autopedepsirii*, dar, este adevărat, nu o face manifest ci *acoperit*, prin trăirile din vise și coșmaruri, sau prin intermediul unor simboluri. El pătrunde mai adânc decât psihanaliza până în străfundurile spiritului, unde se contopesc propriile acuze cu speranțe și temeri din partea divinității, cu credințe și îndoieli amestecate cu amintiri și proiecte. La Dostoievski *pedeapsa* este, după metafora noastră, ca *un lung, slinos și întunecat tunel care-l absoarbe neîncetat pe criminal și care la capătul lui îndepărtat se deschide spre lumină, adică spre speranță și iertare*. Dostoievski însuși declară (nu în roman, ci în aceeași scrisoare mai sus amintită, *op. cit.*, p. 287): „În povestirea mea mai există [...] o aluzie la ideea că pedeapsa juridică a condamnării îl sperie mult mai puțin pe criminal decât o cred legiuitorii, parțial și din cauza faptului că el însuși simte moral nevoia ei”.

j) *Raskolnikov și categoria criminalilor „palizi”*

Friedrich Nietzsche, în *Așa grăit-a Zarathustra*, avansează celebra formulă a „criminalilor palizi”, reluată de S. Freud

(*Des criminels par conscience de culpabilité*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 160–171). Aceștia sunt o categorie aparte de criminali, careucid dintr-un sentiment inconștient de culpabilitate, sau, mai exact, din *nevoia inconștientă de pedeapsă*. Se pare că Raskolnikov, așa crede Marinov (1993, pp. 296–297), ar face parte din această categorie, pentru că el consideră cămătăreasa o victimă necesară, un țap ispășitor, proiectându-și asupra ei tot ce respinge în el însuși. Reacția de groază și culpabilitate a copilului de șapte ani din primul coșmar al lui Raskolnikov (cu maltratarea mârțoagei), reacție care precede omorul său, este o dovadă. Prin crima sa eroul caută *justificarea unei culpabilități și a unui doliu* care preexistă actului săvârșit. De altfel, în „paranoia” de care suferă, atât prin delirul său de grandoare cât și prin reacțiile persecutive manifestate față de cămătăreasă, se poate depista „o axă depresivă refulată”.

Pentru acest *criminal palid* care este Raskolnikov, care ucide pentru a-i găsi o scuză externă („palpabilă”) sentimentului său inconștient de culpabilitate, ca și o limită pulsionii sale debordante, victima este într-un prim moment, momentul protecției, „un țap ispășitor”. Totuși, odată crima consumată și culpabilitatea regăsită în el însuși, victima tinde să-și recapete chipul uman și să-și piardă caracterul persecutor.

Marinov (1993, p. 297) consideră că uciderea cămătăresei reprezintă *axa paranoică sau persecutivă a sacrificiului*, în timp ce uciderea surorii sale Lizaveta, spălătoreasă și mamă care veșnic hrănește, reprezintă *axa canibalică a sacrificiului* care este situat esențialmente la rădăcina sentimentului de culpabilitate. La Dostoievski, niciuna dintre axe nu se poate emancipa în raport cu cealaltă.

k) *Sonia – o icoană creștină*

Este lăudabil la Vladimir Marinov că în psihanaliza sa aplicată face unele referiri la credința creștină, deși în cele din urmă decisive sunt schemele psihanalizei freudiene, ateiste. După ce ne-o prezintă ca pe un personaj iconic și ne amăgește că ar introduce

astfel în analiza sa și dimensiunea religioasă, Marinov (1993, pp. 146–150) ne dezamăgește curând, afirmând: „La limită, Sonia reprezintă și ea o «fetiță-falus» care posedă puteri miraculoase”. Aceasta este chiar *premisea sa psihanalitică* în tratarea personajului. Totuși, este nevoit să recunoască faptul că Sonia seamănă cu acele fetișuri sacre care, așa cum arăta undeva Freud, sunt stâlcite în bătai și în același timp sunt divinizate. Așa cum Hristos „rămâne frumos” dincolo de calvarul și suferințele Sale, Sonia rămâne „imaculată”, „virgină”, în ciuda prostituării sale. Dostoievski, prin gura prințului Mișkin, remarca tendința picturilor creștine de a-l reprezenta pe Hristos frumos, chiar și după coborârea de pe cruce.

Marinov (1993, p. 146) apreciază și admiră chiar arta cu care își „pictează” Dostoievski personajele angelice (Sonia, Mișkin, Alioșa Karamazov etc.), ceea ce amintește de arta icoanelor zugrăvite de pictorii ortodocși ruși (școala de la Novgorod și, mai ales, Andrei Rubliov). Or, în această artă, așa cum a remarcat G. Rosolato (1980), se manifestă o preocupare pentru *codificare*, pentru „depersonalizare”, eludându-se orice trăsătură individuală a imaginii și o preocupare pentru a imobiliza expresia oricărei stări sufletești dramatice, pentru a înlătura ambiguitatea sentimentului, a o concentra asupra extazului și rugăciunii. „Ca imagine de icoană, acest personaj (Sonia) este lipsit de ambiguitatea portretului rembrandtian, de expresia unei zbateri între umbră și lumină, între infern și grație divină (deși, pe de altă parte, Dostoievski ilustrează în mod strălucit tehnica ambiguității). Sonia nu lasă să se vadă decât o singură privire, o singură expresie, o singură atitudine, întotdeauna aceeași. Partea de umbră a Soniei, sufletul său profund, «inconștientul» său (reflectate în sufletul artistului) nu sunt de găsit pe fața sa angelică, nici în expresia credinței sale, ci în (dezamăgire!, obs. ns.) rictusul senzual al «fetiței-falus» din ultimul coșmar al lui Svidrigailov” (Vl. Marinov, 1993, pp. 146–147). Astfel, observă Marinov (1987), arta iconică scoate în relief o funcție importantă a artei picturale: aceea de a lega, printr-o

reprezentare imobilizată, aplatizată, bidimensională, structura dramatică și conflictuală a visului.

În *Crimă și pedeapsă*, Sonia îndeplinește deci funcția de personaj iconic prin care scriitorul încearcă să înlănțuească, să însenineze structura profund tragică și uneori de coșmar a romanului său, atât de greu de suportat. Există și alte momente de intersectare a psihologiei „onirice” cu arta „picturală” la nivelul romanului dostoievskian: de exemplu, celebrul vis al lui Stavroghin (*Demonii*) despre Vârsta de aur, care are drept cadru de referință tabloul lui Claude Gellée, zis Le Lorrain (Lorenul), *Acis și Galateea*; Hristos coborât de pe cruce al lui Holbein, care apare ca reprezentarea premonitoare a tentativei criminale a lui Rogojin și a crizei epileptice a lui Mîșkin (*Idiotul*).

De fiecare dată când Raskolnikov se simte sufocat, „îngropat” de iubirea mamei și sorei sale, subit, ca din pământ, apare Sonia. Ba parcă, uneori, se grăbește să ajungă la ea ca un naufragiat spre un colac de salvare. *Plecarea „inițiativă”* a lui Raskolnikov la „casa morților” din Siberia, unde nu va suporta lângă el decât prezența feminină a Soniei, poate fi considerată ca fiind „metafora-cheie a dorinței sale de a se îndepărta de imaginea maternă” (Marinov, 1993, p. 148), metaforă care se manifestă din perspectiva unei depărțări spațiale.

Apoi Marinov (1993, pp. 48–49) face o observație foarte interesantă din punctul de vedere al psihologiei lui Dostoievski: „Pentru Dostoievski, Siberia este locul unei călătorii reversibile; America (locul unde «pleacă» Svidrigailov) este spațiul unei călătorii suicidare. Deseori, când la un personaj dostoievskian apare chemarea Occidentului, se face auzită chemarea Orientului (sub forma extremă a Siberiei), ca un adevărat contrapunct, cu forța unei întoarceri a refulatului”. La Dostoievski, personajul întins în „spațiul stepei” joacă un rol important în sublimarea, în legarea și în „în rădăcinarea” legăturilor incestuoase. Pe asta nu știu de unde a mai scos-o Marinov?! N-am descoperit în opera lui Dostoievski nici în scrisori și nici în *Jurnal* niciun fel de aluzie

la vreo legătură incestuoasă! Incestul este un păcat foarte rar întâlnit la creștinii ortodocși.

În exilul lui Raskolnikov în Siberia, Sonia va îndeplini „funcția de incintă sufletească, care hrănește, care îi adună la sân pe toți ocașii închiși în «casa morților»”. În ocnă își dezvăluie Sonia cel mai mult natura sa sofianică și creștină, de „templu care își adună păcătoșii la sân”. Sonia rămâne o rană deschisă în fața căreia Raskolnikov se înclină ca în fața „întregii suferințe omenеști”. După o mare acumulare de suferință în sufletul criminalului apare speranța *privirii* unui chip omenesc, totuși iconic, foarte prezent și liniștitor, dincolo de orice crimă și de orice pedeapsă. Pentru această binefacere adusă de această *privire iertătoare*, hristică, criminalul renunță la idealul său de supraom și totodată la idealul donjuanesc al lui Svidrigailov.

3. Psihologia creștină a pedepsei și iertării

3.1. „Toată viața mea am fost obsedat de Dumnezeu!”

Problema credinței religioase la Dostoievski, ca și tendința sa la supunere față de Tatăl ceresc și față de un tată pământean idealizat („tătucul țar”) – aspecte ale personalității sale care l-au decepționat pe S. Freud, ateul – sunt inseparabile de lupta omului și a scriitorului împotriva acțiunii dizolvante a cohorței de „diavoli” și de „demoni” care îl asaltează și asupra cărora avea o percepție concretă, atât în interiorul lui, cât și în lumea exterioară, unde vedea semne precursore ale Apocalipsului. Din perspectivă psihanalitică, *imago*-ul tatălui idealizat apare ca o apărare împotriva *imago*-ului tatălui diabolic, ceea ce va fi pus în lumină în cadrul opoziției dintre imaginea starețului Zosima și imaginea bătrânului tată Karamazov.

„Toată viața mea am fost obsedat de Dumnezeu!” Această afirmație a lui Kirillov (*Demonii*) a fost considerată de mulți, pe

bună dreptate, valabilă pentru Dostoievski însuși. Dar dacă Dostoievski a fost obsedat toată viața de *Dumnezeu-Constructorul*, el a fost în aceeași măsură obsedat și de *Diavol-Deconstructorul* (cum i-ar plăcea postmodernistului Jacques Derrida). „A-l iubi pe Dumnezeu este tot una cu a te simți cufundat în totalitatea vieții”, credea Hegel (apud N. Steinhardt, 1992, p. 255). Dostoievski avea același crez.

VI. Marinov (1993, pp. 199–200) observă, nu fără temei, că pe măsură ce se adâncește căutarea lui Dostoievski în a rezolva enigma lui Dumnezeu (căutare care pentru el va fi egală cu efortul de a crea un personaj hristic, imagine a omului perfect) câteva personaje urmează acest traiect: Mișkin (*Idiotul*), Makar Dolgoruki (*Adolescentul*), Alioșa Karamazov (*Frații Karamazov*); se produce în același timp o aprofundare a interogației sale asupra originii diavolului. Astfel încât asistăm, în paralel cu purificarea trăsăturilor personajelor hristice (a căror culme este Alioșa Karamazov), la o „purificare” a personajelor diabolice care culminează prin intrarea în scenă a diavolului însuși, în *Frații Karamazov*.

Având în vedere tradițiile religioase diferite care îi separă, *Freud este identificat mai mult cu Moise, iar Dostoievski mai mult cu Hristos*.

Ca și în conștiința creștină, cu modelul său paradigmatic al sacrificiului crucificării, pentru Raskolnikov *acceptarea pedepsei* este strâns legată de ideea unei *învieri spirituale și trupești*. Fără a părăsi comandamentele teoretice ale psihanalizei aplicate, spre sfârșitul cărții sale, Vladimir Marinov (1993, pp. 319–320) speculează: „Această renaștere se bazează pe speranța unei reîntoarceri la un sân matern neatins de rană sau de traumatism. Imaginii terifiante a cufărului roșu al cămătăresei, infernului acelei sfășieri reciproce a oamenilor din ultimul coșmar al lui Raskolnikov li se opune speranța în posesia unui sân dătător de hrană, care înglobează și își împarte echitabil comoara tuturor damnaților de pe pământ, speranță întrupată de personajul Soniei”. J. Kristeva (1987, pp. 183–237) arată că însăși ideea *iertării* se bazează pe

această speranță de renaștere prin imersie reînsuflețitoare. Acest paradis „atemporal” se întâlnește în nucleul profund al inconștientului, care ignoră ideea morții și orice idee a negației (psihanalitice).

Speculația noastră este puțin alta. Postându-ne pe temeiurile *psihologiei sinergetice* care se află „în căutarea umanului pierdut” (I. Mânzat, 1999), considerăm că prin crimele sale în Eul lui Raskolnikov s-a produs o desinergizare, o fractură și o dispersare a tuturor trăsăturilor sale, s-a spart temporar nucleul central al personalității sale care conține credința creștină. După ispășirea pedepsei, prin vise și coșmaruri chinuitoare și deconstructive, parcă regizate de diavol, se întrevade *renașterea* prin refacerea *sinergie* pierdute dintre speranță, credință și iubire hristică (I. Mânzat, 1997). Principalul generator al noii sinergii (resinergizatorul) este „sfânta prostituată”, Sonia. Ea este ființa care va transforma criminalul în om, un om cu credință, cu speranță și cu iubire.

Omul în întregul său este o ființă irațional-rațională. Psihologia omului nu mai se poate limita doar la raționalitate, nu mai se poate mărgini la a studia doar psihologia minții fără psihologia inimii; între inimă și creier există și convergențe, nu doar divergențe (despre sinergia dintre minte și inimă în vol. I Mânzat și Mariana Tănase-Mânzat, 2006, pp. 119–139). Oricât de tenace ar fi gândirea omului, ea nu va reuși niciodată să acopere întreaga realitate, va răspunde unui om fictiv, artificial, nu celui natural-spiritual. În spiritul uman se află latent *actul creator* și el anume i-a dăruit viață, l-a înzestrat cu suferințele și bucuriile sale, pe care rațiunea nu le poate nici înțelege, nici transforma. „În comparație cu raționalul altceva este misticul (arată Vasili Rozanov, 1997, p. 80). Iar în ceea ce este inaccesibil puterii și domeniului științei mai poate fi accesibil religiei. De aici *amplizarea misticului la Dostoievski* (subl. ns.), interesul acestuia față de domeniul religios, cum putem observa în cea de-a doua și mai importantă perioadă a activității sale care începe cu *Crimă și pedeapsă*.

Cei pedepsiți (criminali, sinucigași, bețivi, femei desfrânate etc.) apar foarte des la Dostoievski ca purtători ai celui mai fierbinte

sentiment religios. „Dar fără «crimă și pedeapsă» ei s-ar afla, cu siguranță, în trufie deșartă și grosolănie animalică. [...] Fără suferințe nu va fi nici credință, nici iubire pentru oameni, fundamentată pe credința în Dumnezeu; iar principalele suferințe în viața omului nu i le pricinuesc atât forțele naturii, cât ceilalți oameni” (Konstantin Leontiev, 1997, p. 29).

Condamnând căutările adevărului abuziv, abstract, care poate uneori conduce la crimă, Dostoievski le opune idealul creștin. Întoarcerea la această credință reprezintă salvarea și pentru Raskolnikov.

3.2. Iertarea creștină – o speranță a renașterii

- CRIMĂ → PEDEAPSĂ → SENTIMENT DE CULPABILITATE
(cf. S. Freud)
psihanaliza ateistă a crimei



(cf. F.M. Dostoievski)
psihologia creștină a pedepsei și iertării

Romanul *Crimă și pedeapsă* este sfâșiat între spiritul evan-gelic al iertării, reprezentat de Sonia („femeia iertare”), și spiritul tragic al răzbunării, reprezentat de Katerina Ivanovna (personaj

inspirat după Maria Dimitriovna, prima soție a lui Dostoievski), care întruchipează imaginea justiției și „femeia neiertătoare”.

Atunci când intervine în roman iertarea sau învierea, spiritul său tragic se retrage. S-ar putea spune și invers: „Nicio iertare fără promisiunea de înviere”. Nu este o întâmplare că Hristos propovăduiește iertarea păcatelor tocmai după învierea sa (Luca, 22, 45). Învierea, ca o minune dumnezeiască, realizează un refuz al realității morții și totodată al tuturor rănilor pe care destinul le provoacă victimelor sale. Astfel, în Noul Testament, tema iertării păcatelor, a trimiterii lui Hristos pe pământ, apare în episodul miracolului vindecării paralizicului.

Oedip își scoate ochii și își etalează rana mortală ca semn ineluctabil al faptelor sale rușinoase; el știe că nicio minune nu-i va spăla „păcatul” și nu-i va reda speranța.

După observațiile lui Vl. Marinov (1993, p. 179), iertarea nu este însă legată numai de speranța regăsirii unui corp intact, ci și de cea a regăsirii unui corp care hrănește, inepuizabil. Acesta este un alt atribut al Soniei, prin ea „renăscând” cele două victime ucise de Raskolnikov. Ceea ce vine să curme orgoliul rănit și în același timp rușinea lui Raskolnikov este „speranța într-un dar gratuit și într-un izvor de junețe”. „Mecanismul iertării se situează [...] la antipodul mecanismului care dă naștere judecății de negare care în anumite privințe este deja o judecată de condamnare.” În finalul romanului, Raskolnikov devine, dincolo de actul său criminal, *o ființă care poate fi iertată*, capabilă să provoace nu numai milă, dar și iubire. Iertarea se află într-o relație privilegiată cu *inocența și tandrețea de copil* (atributele Soniei). De aceea, ele sunt slăvite frecvent în creștinism. „A putea ierta și a putea fi iertat devin, din această perspectivă, echivalente cu redescoperirea copilului ascuns în sine însuși. Copil care este prin definiție capabil de a fi iertat, „păcatele” sale fiind, în principiu, întotdeauna mai mult sau mai puțin benigne, și capabil de a ierta, prin dependența sa de lumea adulților și prin capacitatea de identificare cu agresorii săi” (Vl. Marinov, 1993, p. 180).

Într-o scrisoare trimisă de romancier din Ems soției sale, în 1875, mărturisește o frenetică admirație pentru *Cartea lui Iov* care propovăduiește îndurarea tuturor pedepselor cu neclintită smerenie. În aceeași scrisoare se referă la învățăturile cărora le va da glas părintele ieromonah Zosima.

„Citesc *Cartea lui Iov* care mă aduce într-o stare bolnăvicioasă de extaz: mă las de citit și umblu prin cameră câte un ceas întreg, aproape plângând [...]. Cartea este, Ania, lucru ciudat – este una din primele care m-au zguduit în viață și asta pe când eram încă aproape un copil” (*Scrisori*, 1989, III, 177).

Zosima face și el, la vârsta de numai opt ani, cunoștință cu omul drept și cucernic din Biblie, care pusese mai presus „adevărul veșnic” decât „adevărul pieritor al lumii acesteia”, continuând să-i admire dârzenia în fața ispitelor diavolești: „și până în ziua de azi, ori de câte ori mi-a fost dat să citesc această istorisire din Sfânta Scriptură, mi-au curs lacrimile” (VI, II, b).

De pe temeiurile psihologiei creștine a criminalului, luciditatea lui Dostoievski în caracterizarea criminalilor „puternici”, lipsiți de scrupule, incapabili de remușcări, gata să comită cu sânge rece noi fărădelegi, este profund dezaprobatore, și, dimpotrivă, toată simpatia sa se îndreaptă spre păcătoșii „slabi”, care și-au recunoscut smerit vina și vor să se lepede de ea. Binele și răul sunt pentru creștinul Dostoievski imperative categorice ale comportării și, surprinzând legătura sau interpenetrarea lor derutantă, el continuă să urmărească încăpățânat delimitarea lor finală. „Criminalul apare în ochii lui *valoros* (subl. ns.) tocmai fiindcă *poartă în sine germele unui Hristos* (subl. ns.); el (Dostoievski) nu dorește să restituie omului rău și puternic *conștiința împăcată* (subl. ns.), ci tocmai să-i trezească *conștiința încărcată*, adică să-i redea calitatea de om bun ...” (I. Ianoși, 1974, p. 26). „După ce l-ai cunoscut pe Hristos îți vine greu să păcătuiești și ți-e teribil de rușine”, crede N. Steinhardt (1992, p. 19), evreul creștinat.

În scrisorile din 1877–1878, considerând Biblia drept cea mai de seamă carte a omenirii, Dostoievski își reafirmă convingerea după

care absența credinței în Dumnezeu și în veșnicia sufletului *lipsește viața de sens*, justifică nelegiuirea și crima (Scrisori, 1989, IV, 5).

Când scria despre *Casa morților* sau *Crimă și pedeapsă*, Dostoievski a vrut parcă să *amplifice* căldura iubirii prin influența ei cutremurătoare și, probabil, se gândea la „cristalizarea bisericească, imposibilă la modul real și aproape eretică a acestei călduri sub forma *casei vieții universale*” (K. Leontiev, 1997, p. 35).

În operele lui Dostoievski, în raport cu religia, K. Leontiev (1997, pp. 35–36) observă o gradație curioasă. Această gradație poate fi urmărită mai ales comparând trei romane ale sale: *Crimă și pedeapsă*, *Demonii* și *Frații Karamazov*. În primul roman reprezentanta religiei este Sonia Marmeladova, care n-a citit decât Evanghelia. Sonia nu face tedeumuri, nu caută duhovnici și călugări ca să se sfătuiască; a făcut doar un parastas după tatăl ei. Însă în viața *reală* o femeie ca ea ar fi făcut negreșit toate acestea, dacă în sufletul ei s-ar fi trezit sentimentul religios. În *Demonii* Dostoievski mai face un pas. În fața cititorului, în piață, apare *icoana* venerată de „popor”. Probabil că autorul este revoltat împotriva nihilistilor care și-au permis să insulte acest „sfânt odor al poporului”. Epigraf la romanul *Demonii* a fost ales episodul evanghelic despre tămăduirea demonizatului, care, *vindecându-se, s-a așezat la picioarele lui Iisus*, iar demonii ieșiți din el au intrat în porcii care s-au aruncat în mare. La Dostoievski, „demonizatul” personifică *Rusia* care se va vindeca de toate bolile sale, morale și sociale, când va deveni *în spirit* o națiune creștină.

În *Frații Karamazov* Dostoievski se apropie și mai mult de învățătura creștină ortodoxă. În roman, un rol important îl joacă monarhii ortodocși. Autorul le arată iubire și adânc respect. Starețului Zosima îi este conferit chiar darul mistic al „clarviziunii” (în profetica plecăciune până la pământ pe care i-o face lui Dmitri Karamazov, care în viitor va trebui să fie, din eroare, acuzat de paricid de către tribunal).

Prea puțini știu, ne informează Paulin Lecca în volumul *Frumosul divin din opera lui Dostoievski* (1998), că în anul morții

sale (1881) titanul rus a realizat un plan pentru a doua parte a romanului-sinteză *Frații Karamazov*, în care personajele apar după zeci de ani. Principalul erou ar fi fost Alioșa („acest candid heruvim”) care, după decenii de suferință și purificare, îi va lua locul starețului Zosima. Personajul devine Alioșa-Zosima. Romanul ar fi continuat într-un mod cu totul neașteptat.

Alioșa călugărașul pătrunde în temnița în care era închis fratele lui Mitea, îi scoate lanțurile, îi dă haina lui călugărească și-l trimite afară, în libertate, la frumoasa Grușenka care-l aștepta în troică. Totul s-a săvârșit în cea mai perfectă tăcere! Alioșa rămâne condamnat la douăzeci de ani de muncă silnică în locul fratelui său. „În suferință vei afla mântuirea”, spunea starețul Zosima.

Astfel unitatea inițială a Adevărului, Binelui și Frumosului a fost dislocată. Frumosul divin dostoevskian nu este altceva decât acestea trei în Unul, este o sinergie dumnezeiască (I. Mânzat și Mariana Tănase-Mânzat, 2006, p. 276).

V. Soloviov (1997, p. 54) observă că religia creștină adoptată de Dostoievski este o *religie a mântuirii*, adică a iertării și împăcării. Prin această trăsătură generală a desemnat Dostoievski menirea Rusiei, în discursul său despre Pușkin, care a fost testamentul său.

3.3 Pedepsa – lege armonioasă a recompensării

Iubirea, iertarea păcatelor, adevărul, mărinimia au fost și vor rămâne pentru totdeauna corective ale vieții, balsam pe plăgile noastre morale. Niciodată iubirea și adevărul nu vor fi aerul pe care oamenii să-l respire, aproape fără să-l bage în seamă. Eduard von Hartmann (1842–1906), filosof neoromantic german, adversar al creștinismului și al filosofiei kantiene, scrie în *Filosofia inconștientului* (1869): „Dacă țelul ideal urmărit de progres ar fi vreodată atins, atunci omenirea ar ajunge până la gradul zero sau al *indiferenței totale* în toate domeniile ei de activitate. Dar idealul rămâne întotdeauna ideal: omenirea se poate apropia de el, neatinându-l niciodată. De aceea, omenirea nu va ajunge niciodată la

starea de *indiferență superioară* spre care tinde mereu; dar veșnic se va afla într-o stare de suferință de grad inferior...” (apud K. Leontiev, 1997, p. 33). Această calmă indiferență nu este fericire, ci un declin al tuturor sentimentelor, atât al celor de întristare, cât și al celor de bucurie.

K. Leontiev (1997, p. 34) este sigur că un om care simte atât de puternic și care *gândește atât de febril* ca F.M. Dostoievski, vorbind despre „edificiul fericirii umane”, despre „unirea frățească a întregii omeniri” sau despre „cuvântul definitiv al armoniei generale” etc. a avut în vedere ceva mai arzător și mai atrăgător decât acea scurtă „nirvana” sufletească pe care ne-o indică Hartmann. Iar acest ceva arzător, plin de abnegație și atrăgător din punct de vedere moral, este neapărat condiționat de *tragismul vieții*. Argumente pentru aceasta pot fi găsite în număr mare în romanele lui Dostoievski (inclusiv în cele două romane ale crimei – *Crimă și pedeapsă*, *Frații Karamazov*).

Pedeapsa este la Dostoievski – observă K. Leontiev – *o lege armonioasă a recompensării*. Drumul spre iertare trece prin Golgota pedepsei. În final, apare recompensarea și armonia se reface. *Pedeapsa introduce starea de dizarmonie, iertarea readuce armonia în spirit*.

Referindu-se la concepția lui Dostoievski referitoare la pedeapsă, Nichifor Crainic (1998, pp. 179–181) arată că la Dostoievski apar două feluri de pedeapsă: *pedeapsa legală* care vine din afară și *pedeapsa morală* pe care și-o aplică omul lui însuși. Pedeapsa din afară nu are, în doctrina filosofică și nici în psihologia lui Dostoievski, vreo importanță deosebită. Accentul cade pe pedeapsa interioară, pe muștrarea conștiinței, dar și pe sancțiunile inconștientului (prin vise, coșmaruri, crize de angoasă etc.), pe chinurile pe care cel nelegiuit le suferă de pe urma faptelor sale nemernice. N. Crainic scrie: „... niciun alt scriitor n-a analizat cu atâta pătrundere, cu atâta siguranță și cu atâta finețe evoluția conștiinței morale, după săvârșirea răului, această *însângerare a moralității din om* (subl. ns.) după ce fărădelegea a fost săvârșită. În această conștiință morală care se trezește este fără îndoială

protestul acela categoric al părții nobile din om, al părții sublime, al *părții dumnezeiești* (subl. ns.), care s-a simțit lezată, ofensată, însângeraată prin răul pe care omul însuși l-a făcut”. Imediat după o crimă, după o fărădelege săvârșită în sufletul fiecărui erou al lui Dostoievski izbucnește acest război al binelui contra răului, al conștiinței morale lezate și ofensate, care protestează împotriva fărădelegii: este un protest al vieții împotriva morții.

Conștiința morală aduce cu sine ideea *vinovăției*. Cel dintâi care formulează ideea vinovăției este cel care a săvârșit fărădelegea. Această idee de vinovăție care încolțește în conștiința criminalului este *protestul binelui ofensat*, protestul împotriva răului.

Dostoievski nu dă o atenție deosebită pedepsei care vine din afară; pentru el pedeapsa autentică este aceea pe care omul și-o dă, prin conștiința și inconștiința sa, este pedeapsa care pornește ca o revoltă a părții bune, care rămâne în fiecare om, pentru că, în concepția lui Dostoievski, nu există om fundamental rău, după cum nu există om fundamental bun, la modul absolut. În ultimul lepădat al acestei lumi există, undeva ascunsă în străfunduri, o parte bună și posibilitatea de a se îndrepta. Aceasta este o concepție profund creștină. Dostoievski a descoperit în ocnă „aur sub noroi”, a găsit duioșie, tandrețe, gingășie de copil în sufletul ocașilor, cei mai mulți condamnați pentru crime odioase.

Pe V. Rozanov (1997, pp. 92–93) îl frământă două întrebări care apar fără voie atât la lectura romanului *Crimă și pedeapsă*, cât și în cazul descrierii întrevederilor dintre frații care și-au ucis tatăl în *Frații Karamazov*: „De ce înțelegem atât de bine că starea sufletească a criminalilor este descrisă exact, cu toate că noi n-am încercat-o niciodată, și de ce, săvârșind crima și, prin urmare, căzând de la înălțimea sa în ochii oamenilor care îl înconjoară, criminalul, dimpotrivă, într-o anumită privință, se înalță deasupra tuturor?” Înainte de crimă, Smerdeakov este o „insectă tremurătoare” comparativ cu Ivan Karamazov, însă „săvârșind-o vorbește cu acesta ca unul care are puterea, ca unul care domină”. Însuși Ivan este uimit de această transformare și rostește: „Nu zău,

nu ești prost deloc, dimpotrivă, ești mult mai deștept decât mi-aș fi putut închipui”. Raskolnikov, fiind înainte de crimă doar *primus inter pares* printre oameni, după crimă depășește în mod evident nivelul celorlalte personaje; numai Svidrigailov, tot un ucigaș, vorbește cu el de la egal la egal, spunând ironic că au „un punct comun de atingere” (Svidrigailov este dublul diabolic al lui Raskolnikov).

Întrucât apreciem în mod deosebit profunzimea de psiholog și de fin analist al inconștientului a teologului și filosofului rus Vasili Rozanov (1856–1919) vom reda, în continuare, un lung dar incitant text, care nu mai are nevoie de comentarii:

„Toate acestea necesită o explicație și noi o vom enunța pe cea care ni se pare probabilă. Dacă pentru noi, care n-am săvârșit nicio crimă, starea sufletească a eroilor este inteligibilă și, citindu-l pe Dostoievski, nu ne mirăm de caracterul capricios al fanteziei lui, ci de arta și de profunzimea analizei sale, atunci poate fi absolut clar că noi avem *un mijloc de apreciere*, în posesia căruia fiind rostim judecata noastră asupra autenticității reprezentării a ceea ce ar trebui să ne fie absolut necunoscut. Este evident că acest mijloc poate fi doar cunoașterea prealabilă a acestei stări, deși nu ne dăm seama de asta; iată, deci, că cineva ne zugrăvește niște senzații pe care noi nu le-am mai încercat și, drept răspuns la spusele lui, în noi se trezește o cunoaștere până atunci ascunsă. Și numai pentru că această cunoaștere care începe să se trezească se contopește, coincidând cu aceea care ne vine din exterior, noi tragem concluzii asupra veridicității, asupra autenticității celei din urmă. În caz de necoincidență, am spune că este falsă, ne-am referi, probabil, la un fenomen despre care nu putem avea nicio idee, nicio reprezentare. Acest fapt bizar ne dezvăluie taina cea mai profundă a sufletului nostru, complexitatea acestuia: sufletul nu constă doar din ceea ce se observă în mod clar (de exemplu, intelectul nostru nu constă doar din informațiile, ideile, reprezentările pe care le conștientizează); în el există multe aspecte pe care nu bănuim că le-am avea în noi, însă acestea încep să acționeze perceptibil doar în anumite momente, excepționale. Și, de cele mai multe ori, nu cunoaștem

nici până în clipa morții adevăratul cuprins al propriului suflet; nu cunoaștem nici adevăratul chip al lumii în care trăim, de vreme ce el se schimbă în funcție de gândul sau ideea cu care ne raportăm la ea. Odată cu crima se dezvăluie unul dintre izvoarele întunecate ale ideilor și senzațiilor noastre și imediat ni se descoperă *firele spirituale* (subl. ns.) care leagă universul de tot ce este viu în el. Cunoașterea tocmai a acestor aspecte, care sunt încă ascunse celorlalți oameni, îl înalță într-o anumită privință pe criminal în raport cu ceilalți. Legile vieții și morții devin palpabile pentru el de îndată ce, încălcându-le, simte brusc că într-un loc a rupt unul din aceste fire și, rupându-l, a pierit și el cumva, ciudat. Ceea ce-l distruge, *ceea ce poate fi simțit doar încălcând o lege*, este într-un fel «lumea cealaltă, cu care intră în contact»; iar noi o presimțim, o intuim cu un fel de cunoaștere ocultă” (V. Rozanov, 1997, pp. 92–93).

Același Rozanov arată, în continuare, că în *Frații Karamazov* Dostoievski, „marele analist al sufletului omenesc”, ne-a prezentat „*renașterea* (subl. ns.) vieții noi din vechea viață, aflată pe moarte”. În virtutea unor legi inexplicabile, tainice, toată natura este sortită unor astfel de renașteri, și principalul lucru pe care îl găsim în ele este inseparabilitatea vieții de moarte, imposibilitatea ca prima să se săvârșească pe deplin fără să se producă și cea de-a doua. Aici își găsește explicația mottoul pus de Dostoievski la *Frații Karamazov*: „Adevărat, adevărat vă spun: Dacă grăuntele de grâu, care a căzut pe pământ, nu moare, rămâne singur, dar dacă moare, aduce multă roadă” (Ioan, 12, 24). Căderea, moartea, putrefacția sunt chezașia unei vieți noi și mai bune. Așadar, pedeapsa cea mai mare, din perspectivă creștină, este frica de lumea cealaltă, iar moartea poate fi un nou început, pentru o nouă și altă viață.

3.4. Pedeapsa lui Raskolnikov este dublul său diabolic, Svidrigailov

Ion Ianoși (1968 a, p. 95) ne demonstrează că *pedeapsa lui Raskolnikov este Svidrigailov*, pedeapsa supremă a crimei și a

ideilor criminale. Iată o interpretare care surclasează orice expertiză psihanalitică.

Svidrigailov este un ultra-Raskolnikov, un Raskolnikov eliberat de prejudecăți morale, sterilizat de scrupule, un Raskolnikov dornic să-și înfăptuiască integral teoriile. Svidrigailov este pentru Raskolnikov ceea ce Piotr Verhovenski reprezintă pentru Stavroghin, iar Smerdeakov și diavolul său pentru Ivan Karamazov: *posibilitatea realizată, idee transpusă în fapt, închipuirea trăită*. „Unii elaborează teoretic experimentul, alții îl realizează” (Ion Ianoși, 1968 a, pp. 92–93). În cazul lui Raskolnikov, nu crima, ci *justificarea* ei este esențială. Ucigașul autentic rămâne Svidrigailov. „... Îmi pare că este ceva în dumneata care face să ne asemănăm oarecum...”, îi repetă el cu insistență lui Raskolnikov, iar groaza acestuia crește pe măsură ce trebuie să-l aprobe. Ce-i drept, Rodion este un „posedat” umanitarist, „curat Schiller”, cum îl apostrofează interlocutorul („... dumneata oftezi într-una! Schiller din sufletul dumitale se revoltă”); dar – după cum arată Ion Ianoși (1968 a, p. 93) – băându-și joc de sentimentele înalte ale tânărului, precum diavolul de ale lui Ivan, Svidrigailov nu urmărește decât tainica, dar tot mai fâțișă identitate dintre ei. „... Și d-ta ești destul de cinic. Cel puțin ai stofă, și încă în cantitate uriașă. Ești în stare să cuprinzi cu mintea multe lucruri [...], de altfel poți și să faci multe.” Și apoi conchide: „... n-ai să-mi scapi... Așteaptă numai...” Aceasta-i o replică fundamentală – după observația lui Ion Ianoși –, *replica lui Mefisto* în fața unui Faust încă nu iremediabil decăzut, dar care trebuie pervertit până la capăt.

Svidrigailov se referă tot timpul la faptul că el este *dublul* lui Raskolnikov; „noi doi avem un punct comun”, „ne asemănăm ca frații”. În *calitatea lor de dubli* ei se urmăresc, se hărțuiesc, se ciocnesc, se evită. Prima și a treia (ultima) întâlnire dintre cei doi, care se joacă parcă *de-a v-ați ascunselea*, reprezintă scene simetrice, *scene oglinzi* pentru personaje pereche. La început Raskolnikov se prefăce că doarme și-și lasă musafirul să aștepte vreo zece minute. Apoi, zărit la fereastra unui tractir de Raskolnikov,

diabolicul Svidrigailov se ascunde, parcă în replică. În calitate de dublu al eroului principal, Svidrigailov este și „purtătorul lui de cuvânt” (apud V. Cristea, 1983, I, p. 420).

După ultima confruntare cu anchetatorul (I. Ianoși, 1968, p. 96), când hotărârea finală devine iminentă, Raskolnikov se grăbește să ajungă la Svidrigailov, omul cu o putere misterioasă asupra lui, și care reprezintă una din opțiunile *sale* posibile, o variantă a deznodământului *său*: „... oare nu cumva aștepta să afle de la el ceva *nou*, o indicație, un mijloc de scăpare? Omul care se înecă se agață și de un pai!” și apoi: „Avea de ales: sau drumul lui sau drumul ei”, al Soniei. Tot ceea ce discută Svidrigailov cu el sau cu Dunia, tot ce întreprinde Svidrigailov, monstruos și deznădăjduit, inclusiv sinuciderea finală, le face *pentru* Raskolnikov, *ca un* Raskolnikov care a ales „drumul lui”. Dacă Svidrigailov este pedeapsa lui Raskolnikov, în final *alegând drumul Soniei*, Raskolnikov *pășește pe drumul care-l va duce de la pedeapsă la iertare și pace lăuntrică, de la diavol la angelica Sonia*.

Sinuciderea lui Svidrigailov nu este un sfârșit, ci *un nou început*. Sinuciderea este premisa renașterii: Raskolnikov a ales definitiv *drumul ei*. Arhitectonic, cazul Svidrigailov este o imensă paranteză intercalată între îndemnul anchetatorului (și al Soniei) ca vinovatul să-și recunoască vina și depoziția lui. La secția de poliție Raskolnikov află vestea sinuciderii dublului său: a scăpat de cătușă, nu-i rămâne decât să-și pună cătușele! Raskolnikov *a scăpat de Self-ul său anxious*, își poate regăsi *Self-ul real*.

3.5. Purificarea morală prin „ocnă” (etica crimei)

„Ocnă” este o metaforă revelatoare pentru marea suferință. V. Rozanov (1997, pp. 73–74) ne explică că în operele lui Dostoievski există o suferință atât de autentică, atât de dureroasă pentru cititor pentru că scriitorul trăiește intens suferința; pentru el, suferința nu este respingătoare, ci o nevoie, o *voluptate*. „Oricât de captivantă ar fi lumea frumosului, există ceva și mai atrăgător: este vorba de *prăbușirea sufletului omenesc* (subl. ns.), de strania

dizarmonie a vieții, care înăbușă puținele ei sunete armonioase. Sub forma acestei dizarmonii curg râurile de aur ale destinului omenirii.” Niciun alt scriitor din literatura universală nu a fost preocupat atât de sincer și de total de cauzele acestei lipse de armonie. Dostoievski nu-și alege din univers un tablou pentru a-l reproduce; pe el îl interesează doar *întrețeserea* tuturor tablourilor; el vrea să afle *întreaga* imagine a lumii lui Dumnezeu. Printr-o astfel de analiză Dostoievski a adunat în sine, într-un mod inexplicabil, *sentimentul dragostei celei mai fierbinți pentru toți cei care suferă*. „Parcă acea denaturare vizibilă pe fața lumii lui Dumnezeu s-a răsfrânt profund asupra lui însuși, i-a afectat universul lăuntric și, ca nimeni altul, *a simțit intens toate suferințele* (subl. ns.) pe care «ființa adevărată» le poartă în sine și s-a apropiat de înțelegerea esenței sale ascunse.” De aici decurge – după părerea noastră – marele grad de *spiritualizare* al operelor sale și caracterul *pasionat*: el *nu din afară* ne cheamă să mergem și să împărțim cu el suferințele și durerile, ci *dinăuntru adânc și creștin al spiritului său* înspăimântător de bogat și de penetrant. V. Rozanov apreciază: „... glasul lui ajunge la noi parcă din depărtare, iar dacă ne apropiem, vedem o ființă ciudată și singuratică, acolo unde nu mai există nimeni altul, și ea ne vorbește despre chinurile insuportabile ale naturii omenești, despre dificultatea de a le suporta și despre nevoia de a găsi o cale pentru a le depăși. De aici și tonul bolnăvicios al tuturor operelor sale, absența în cadrul lor a armoniei exterioare a părților, iar *lumea nepotolitei suferințe* (subl. ns.), pe care o dezvăluie el, se împletește cu ideea cauzelor ei de neînțeles, a scopurilor ei de nepătruns”.

Tocmai această voluptate a suferinței le dă operelor lui *un sens etern*, o valoare nemuritoare, pentru că suferința umană și chinurile spiritului vor dăinui atât timp cât va dura omenirea. Suferința este o trăire însoțită – după cum susțin toți filosofii existențialiști – de *neliniște și îndoială*. Neliniștea și îndoiala din scrierile lui Dostoievski sunt neliniștea și îndoiala noastră și astfel vor rămâne pentru totdeauna. V. Rozanov crede, pe bună dreptate,

că „în perioadele în care viața este deosebit de ușoară ori când greutățile ei nu sunt conștientizate, acest scriitor ar putea fi uitat cu totul, iar cărțile lui necitite; dar, de fiecare dată când, pe parcursul vieții istorice, va apărea ceva incomod, când popoarele vor fi cutremurate sau tulburate de ceva, numele și chipul scriitorului care a meditat atâta la aceste probleme va renaște cu forță intactă”.

Acolo unde ne cheamă Dostoievski, în „lumea denaturării și suferinței, la examinarea cusăturilor înseși și cu care este consolidată natura se poate ajunge cu adevărat”, pentru că a merge acolo înseamnă „a satisface cele mai intime dorințe ale propriului suflet”, care simte o *atracție inexplicabilă față de suferință*.

Scriind despre *imaginația durerii la Dostoievski*, Tudor Vianu (1969, pp. 48–49) arată că lui un singur alt nume tinde să i se alăture, acesta este Dante Aligheri, a cărui imaginație a durerii în *Infernul* este singura care se poate compara cu aceea a autorului romanului *Crimă și pedeapsă*. Nouă este la Dostoievski atitudinea sa de proslăvire a suferinței și „credința în puterea ei de regenerare morală”. *Suferința acordă omului un nimb de sfințenie* (să ne gândim din nou la Sonia). Tot Tudor Vianu (1966, pp. 16–17) se referă la *răscumpărare și înălțare prin suferință*. Idealul lui Dostoievski este cel evanghelic, adică drumul iubirii și al iertării, sensul creștin al vieții. „Întreaga evocație a lui Dostoievski este străbătută de patosul învierii morale, al recuceririi sensului înalt și pur al vieții.”

În *Jurnal de scriitor* (1998, I, pp. 20–21) Dostoievski notează: „Am fost la ocnă și am văzut criminali, criminali «înrașiți». [...] Niciunul dintre ei nu înceta a se considera criminal. La prima vedere, erau niște oameni teribili și cruzi. De fapt, pe «grozavii» o făceau doar cei mai proști sau noii veniți, și ceilalți râdeau de ei. Aproape toți erau sumbri, îngândurați. Nimeni nu vorbea despre crimele sale. [...] Dar vă spun cu siguranță că, poate, niciunul nu scăpase de o îndelungată suferință sufletească înăuntrul lui, suferință cea mai purificatoare și mai fortificatoare.

Totuși, i-am văzut singuri și îngândurați, i-am văzut la biserică rugându-se înainte de spovedanie...; o, credeți-mă, în sufletul lor niciunul nu se considera nevinovat!”

Apoi Dostoievski își expune concepția sa originală despre *purificarea de sine prin suferință*: „N-aș vrea ca vorbele mele să fie luate drept o dovadă de cruzime. Totuși voi risca să spun. Voi spune de-a dreptul: cu o pedeapsă severă, cu închisoarea sau ocna, poate că ați salva jumătate din ei. I-ați ușura, nu i-ați împovăra. Purificarea de sine prin suferință este mai ușoară, mai ușoară vă zic, decât soarta pe care le-o dați multora dintre ei prin achitarea fără excepție la tribunal. Nu faceți decât să-i turnați criminalului cinism în suflet, să lăsați în el o întrebare ispititoare și derâdere de toate. Nu credeți? Derâdere de dvs. înșivă, de judecata dvs. [...] Îi turnați în suflet lipsa de credință în... *adevărul lui Dumnezeu* (subl. ns.); îl lăsați derutat. [...] Pleacă și se gândește: «Eh, așa-i acum, nu mai există asprime. Să știi că s-au deșteptat. Poate că le e frică. Înseamnă că data viitoare tot așa are să fie. E de înțeles, dacă mă aflam într-o nevoie așa de mare, n-aveam cum să nu fur»”.

În notele sale explicative la romanul *Demonii*, Ion Ianoși (1981, pp. 908–910, 922) ne explică „etica crimei” în viziunea lui Dostoievski. El arată că Nikolai Stavroghin se deosebește de învățăcelul și lacheul său, Piotr Verhovenski, prin faptul că regăsește în cele din urmă *legea morală*, capabilă să-i sancționeze *imoralitatea*. Pedepsa capitală anume născocită pentru Verhovenski este „privarea de dreptul la pedeapsă”, dreptul elementar al omului căzut în păcat. Dostoievski absolvise până și pe Svidrigailov (*Crimă și pedeapsă*) sau pe Smerdeakov (*Frații Karamazov*) de cauza atât de cumplită a neputinței de a avea remușcări, de a avea „suflet”. După prințul Valkovski, tânărul Verhovenski este poate singurul personaj adus la limita monstruoșității, când crima se comite fără măcar bănuiala că ea ar fi o crimă, deci *fără privilegiul uman de a fi pedepsit*. „Verhovenski este singurul personaj al romanului care nu are șansa să moară, pentru că niciodată nu a trăit! Nikolai Stavroghin este, spre deosebire de el, un om, un om

complicat, pe jumătate mort, pe jumătate viu, insensibil și chinuit, crud și înțelegător, vrăjmaș al său nu mai puțin decât al celorlalți. El cunoaște imperativul etic, de aceea își înțelege crima și își poate aplica pedeapsa. Iar dacă el își pronunță neajutat de mântuitori fățiși sau mascați verdictul, pe care dintre toate viețuitoarele numai omul și-l poate pronunța, înseamnă că este demn de stima noastră, înseamnă că prin însăși prăbușirea lui a știut să înmulțească argumentele în favoarea măreției umane!" (I. Ianoși, 1981, pp. 908–909).

Dostoievski se distinge între scriitori – după remarca lui Ion Ianoși (1981, p. 922) – nu numai prin nelimitata sa înțelegere și compasiune față de om, ci și prin *intransigență etică exemplară*. Crima cere pedeapsă, iar *pedeapsa cea mai cruntă constă în a nu-i dezlega păcatele, în a-i opri dreptul la ispășire*. Cititorul este cutremurat de tragedia dedublaturii Stavroghin (*Demonii*), „rece” și „fierbinte”, josnic și sublim, este dispus să-l creadă pe cuvânt și să-i acorde chiar circumstanțe atenuante. Dostoievski însă „nu se lasă înduioșat, ci asemenea unui teribil judecător, descins mai degrabă din Vechiul decât din Noul Testament, „inflexibil în învățătura sa despre bine și rău, îl zdrobește pe păcătos”.

Vladimir Soloviov (1997, p. 46) arată și el că încălcarea legii exterioare primește o pedeapsă legală, din exterior, în deportare și la ocnă, însă *păcatul interior al trufiei*, care-l separă pe omul care se autoproclamă „superior” de restul lumii și-l împinge la omucidere, acest păcat lăuntric al *autodivinizării* poate fi răscumărat numai prin „actul moral al sacrificiului de sine”. În *Demonii* apare aceeași temă, mult lărgită și complicată. Oameni obsedați de visul unei lovituri de stat, pentru a prefăce lumea pe placul lor, săvârșesc crime atroce și pier în chip rușinos, iar Rusia se mântuiește prin credință în Mântuitorul. Condamnând infatuarea, trufia și crima, Dostoievski le opune idealul religios bazat pe credință în Hristos. Întoarcerea la această credință este *salvarea comună* și pentru Raskolnikov și pentru Karamazovi și pentru „demoni”.

3.6. Pocăința este actul de critică și de curățire a conștiinței

Dumitru Stăniloae (1993 a, pp. 129–143) realizează o profundă analiză psihologică a pocăinței. Lucrarea de purificare a conștiinței se realizează prin puterile Sinelui care emană din taina pocăinței. Când patimile și păcatele cresc în calea acestor puteri pocăința vine să le înlăture. Ea este „gunoiul adunat în suflet”; „harul pocăinței întărește tendința firii de a regreta ceea ce a făcut rău”. Conștiința păcatelor conduce spiritul la pocăință pentru păcatele trecute și, totodată, la evitarea prin înfrânare, a păcatelor viitoare. Păcătoșii din operele dostoevskiene se pocăiesc (Zosima, Raskolnikov, Sonia, Tihon, Stavroghin, Ippolit).

„Pocăința este al doilea har, spune Sfântul Isaac Sirul, și se naște din inimă, din credință și frică. [...] Ea este a doua renaștere” (apud D. Stăniloae, 1993 a, p. 129). „Pocăința este reînnoirea botezului, zice Sfântul Ioan Scărarul, este curățirea conștiinței.”

Sfinții Părinți ne relevă două forme ale pocăinței: a) pocăința ca Taină; b) pocăința ca lucrare permanentă în spirit. Dar puterea celei de-a doua vine din cea dintâi. Marcu Ascetul, Ioan Scărarul, Isaac Sirul stăruie asupra acestei a doua forme a pocăinței. Ideea unei pocăințe permanente corespunde cu rostul pocăinței în general (Zosima, Tihon, Mișkin, Alioșa). Este necesar *un regret statornic* care să ne umilească statornic, „o voce care să critice mereu imperfecțiunea faptelor săvârșite, constituind prin însuși acest fapt un îndemn pentru o și mai mare încordare a lucrării noastre viitoare” (D. Stăniloae, 1993 a, pp. 130–131).

Sfântul Marcu Ascetul cuprinde în această pocăință neconținută rugăciunea neîntreruptă (care cere iertare), alungarea gândurilor rele, operație care trebuie să ne țină mereu angajați, observarea gândurilor, întrucât mereu ne vin gânduri păcătoase pe care trebuie să le regretăm și să le alungăm, și răbdarea necazurilor, socotind că prin răbdarea necazurilor ne vindecăm de greșeli și imperfecțiuni trecute (apud D. Stăniloae, 1993 a, p. 131).

Ioan Scărarul cuprinde și el în pocăință nu numai un regret pentru păcatele trecute, ci și *o lucrare a virtuților și o răbdare a*

necazurilor. „Pocăința este împăcarea cu Domnul, prin lucrarea virtuților opuse greșelilor. Pocăința este răbdarea tuturor necazurilor.”

Sfântul Isaac Sirul argumentează și el permanența căinței. El spune: „Dacă toți suntem păcătoși și nimeni nu este deasupra ispitelor, niciuna dintre virtuți nu este mai înaltă ca pocăința. Lucrarea ei nu se poate sfârși niciodată. Căci ea li se potrivește tuturor păcătoșilor și dreptilor totdeauna, dacă vor să dobândească mântuirea. Și nu este niciun termen al desăvârșirii ei, pentru că desăvârșirea chiar a celor desăvârșiți este nedesăvârșită” (Cuv. 55, *Despre patimi; Opera ascetică*, ed. Atena, 1895, p. 220).

Trei attribute acordă Sfântul Isaac căinței: 1) este cea mai înaltă dintre virtuți; 2) nu se termină niciodată cât trăim; 3) este un mijloc de continuă desăvârșire a noastră.

Căința este actul de critică al conștiinței, este autocritica pe care și-o face omul, este *conștiința de sine cea mai înaltă*. Ca atare este actul de judecată al conștiinței. Orice păcat, orice nedeplinătate în virtute sunt supuse căinței. D. Stăniloae ne explică: pocăința este *drum spre iubire*, stă în slujba iubirii, conduce de la o iubire neîndestulătoare la mai multă iubire. Motorul căinței este iubirea.

Pocăința este regretul care urmează păcatelor, dar și virtuților noastre, totdeauna nedepline. Ea tinde să devină *un curent permanent în conștiință*, o prezență neîntreruptă, conducând la mai multă iubire (cazul Soniei Marmeladova, a lui Mîșkin, și în final și al lui Rodion Raskolnikov). Celelalte dispoziții și acte ale noastre se schimbă potrivit cu împrejurările; căința se află în toate, este firul care le leagă pe toate. Nu numai conștiința simplă că noi suntem purtătorul și autorul tuturor dispozițiilor și faptelor noastre trecute, nu numai amintirea pe care o avem despre ele le leagă la un loc, ci și căința sau amintirea colorată cu nemulțumirea pentru felul în care le-am săvârșit.

Căința exagerată duce la distrugere, chiar la sinucidere (cazul Matrioșei, al lui Stavroghin, Kirillov). De aceea, căința nu trebuie confundată cu o nemulțumire descurajantă, care să paralizeze toate elanurile. Ea nu trebuie să fie o îndoială sau o descurajare

disperată, ci o constatare a insuficiențelor realizărilor de până acum. Dacă este descurajare este un păcat (Sfântul Isaac Sirul). Căința creștină este purtată de o credință în mai bine.

Sunt două caracteristici care fac din căință un for mai presus de om înăuntrul omului, ridicându-l mai sus de nivelurile morale și spirituale pe care le poate atinge. Căința este o *judecată* care este întotdeauna deasupra realizărilor și actualizărilor noastre. Oricât ne-am ridica de sus din punct de vedere moral, ea se urcă și mai sus. Stadiul înalt de realizare morală a personalității, numit de către americanii A. Maslow și C.R. Rogers *selfactualization* (realizare a Sinelui la cel mai înalt nivel al său de împlinire și creație), nu poate fi atins fără credință religioasă și fără căință sinceră și autoanaliză neîndurătoare.

Din unele cărți ale lui Dostoievski (*Crimă și pedeapsă*, *Idiotul*, *Frații Karamazov*) reiese că pocăința ortodoxă este trezită și susținută de *intuiția mistică* (cea mai înaltă formă a intuiției) a prezenței unei autorități mai presus de om, față de care pocăitul se simte răspunzător, dar care îi dă și putere pentru a face mai mult și mai bine. Căința este *relație* între noi și cineva mai presus de noi. Ființa căinței ca și a smereniei, de care este nedespărțită, are caracter *dialectic* la Dostoievski: cuprinde în sine o împreunare de poziții contradictorii, care nu se anulează reciproc, ci dau o realitate psihică foarte complexă. Pe de o parte, ea este o *neconținută nemulțumire* față de orice stare sau trăire, pe de altă parte, o *încredere statornică* și neclintită în marile posibilități ale spiritului omenesc. „Sunt cel mai mare păcătos”, spune întotdeauna omul căinței, „sunt un nevrednic”. Cu toate acestea el nu pierde niciodată nădejdea, nu-l cuprinde nicidecum gândul că va fi pierdut, el nu se lasă scufundat în disperare și în lăncezeala morții sufletești. Este cazul unor personaje ca Mișkin, Alioșa, Sonia. Spre deosebire de acestea, alte personaje, deși trăiesc intens pocăința, se lasă conduse de disperare și moarte: Matrioșa, Stavroghin, Kirillov, Ivan Karamazov.

Omul creștin-ortodox care se căiește are încredere în Dumnezeu. Încrederea este o putere lăuntrică, o forță care armonizează. Sfântul Isaac socotea căința ca mijloc de continuă desăvârșire spirituală, un mijloc prin care spiritul se desăvârșește neconținut. Mișkin, Zosima și parțial Sonia și Raskolnikov fac parte din această categorie.

Sfântul Isaac Sirul compară lumea aceasta cu o mare, iar căința cu o *corabie* care ne trece la țărmul vieții fericite de dincolo, în raiul a cărui ființă este dragostea.

Căința creștină se naște *din inimă* și se direcționează prin minte. Inima este sediul nașterii și dezvoltării căinței, dacă avem în vedere că pocăința creștină se află în permanentă relație cu cele trei virtuți și trăiri creștine: speranța, credința și iubirea. Acestea izvorăsc din inimă, fără a minimaliza rolul minții, al rațiunii.

Dostoievski însuși a demonstrat *pe viu*, prin viața lui tragică, prin credința sa în adevărul creștin, rolul psihologic al căinței: pentru a răbda suferința, pentru a suporta greul vieții și pentru a spera în iertare. Deși a fost deportat și întemnițat din motive politice, Dostoievski a considerat că și-a meritat pedeapsa pentru păcatele sale, cunoscute și necunoscute. Așadar, căința lui, însoțită de penitență, a avut un rol deosebit în evoluția caracterului său, în procesul de devenire a personalității sale de creștin ortodox. Dostoievski a cunoscut personal căința, a trăit-o intens și a prețuit-o. Dostoievski a păcătuit, dar s-a căit fără încetare și fără cruțare. S-a căit spovedindu-se. După cum vom vedea, întreaga lui operă este o sfântă spovedanie și o sacră psihoterapie, o hristoterapie (*à la* Frankl).

3.7. Vinovăție universală și iubire universală

Deviza „totul este permis” este marea eroare pe care a evidențiat-o și dezaprobat-o Dostoievski, și anume eroarea de a socoti că libertatea care stă la fundamentul ființei noastre ne poate îngădui să facem orice. Eroarea întrebuințării arbitrare a acestei libertăți este demascată și acuzată de către Dostoievski.

N. Crainic (1998, p. 184) arată că Dostoievski consideră pedeapsa lui Dumnezeu ca infiltrată, ca immanentă în fărâdelegea însăși; orice fărâdelege cuprinde în ea o *autopedeapsă*. De aceea, la capătul nemărginitei libertăți înțelese în sens negativ (libertatea de abuz, de a face rău, de a distruge) se găsește întotdeauna fie o catastrofă individuală, fie una colectivă.

Ideea de *vinovăție universală* parcă nu este altceva decât conștiința morală pe care Dostoievski o trage din această considerare profundă a acțiunii răului în lume; o vom găsi în opera lui, exprimată peste tot, cu aproape aceleași cuvinte: „*Fiecare este vinovat față de toți*”; „*Toți sunt vinovați față de fiecare*”; și cea mai frecventă formulă este: „*Toți suntem vinovați față de toți*”.

Dostoievski crede că omul nu este fundamental rău și că pare mai mult rău decât bun după convingerile pe care și le formează cu rațiunea sa necontrolată; dar în inima lui chiar omul care pare cel mai rău „rămâne cu un reziduu de bunătate, care este *bunătatea primordială* (subl. ns.) a ființei noastre omenești” (N. Crainic, 1998, p. 185). Pe această idee se întemeiază creștinismul optimist al lui Dostoievski, credința lui în posibilitatea de transformare morală a omului. Această idee de *vinovăție universală* o găsim exprimată de către un personaj din *Demonii*, Stepan Trofimovici Verhovenski, tatăl celebrului nihilist Piotr Verhovenski. Pe patul de moarte el spune: „Oh, să iertăm, să iertăm, înainte de toate să iertăm tuturor și întotdeauna. Noi putem să nădăjduim că și pe noi ne vor ierta. Da, căci noi suntem toți vinovați unii față de alții...”.

Mitea Karamazov, când este surprins de poliție la cheful faimos de la Mokroe și bănuie că și-a ucis tatăl, izbucnește către polițiști: „Domnilor, noi toți suntem cruzi, toți suntem monștri, din pricina noastră plâng mamele și copilașii; dar, dintre toți, eu proclam că sunt cel mai rău”. Prințul Mișkin va declara: „Toți suntem vinovați față de toți”.

Dar, această idee este dezvoltată amplu în învățăturile starețului Zosima din *Frații Karamazov*. Zosima se întreabă: „Ce este iadul?” Definiția iadului este surprinzătoare: „*neputința de a mai*

iubi”. Este starea de ură universală care se opune stării de iubire universală, raiul. De aceea rostește Zosima: „Dacă am păcătuit față de toți, toți mă vor ierta – iată raiul! Nu sunt eu acum în rai?”

N. Crainic (1998, p. 191) observă că această idee de vinovăție universală exprimată de Dostoievski în opera sa este ideea păcatului originar, care de la întâiul Adam se transmite în toți Adamii. Este ideea de moștenire, de ereditate a păcatului originar, iarăși o idee profund creștină.

La Dostoievski descoperim însă și altceva: *Prințul Mișkin și ideea iubirii universale*. Prin prințul Mișkin, scriitorul încearcă să creeze un erou al iubirii creștine, un fel de sfânt amestecat în viața mondenă.

Lumea copiilor, care îl înconjoară de la început pe prințul Mișkin în Elveția, unde a fost trimis să facă o cură într-un sanatoriu, persistă în opera lui Dostoievski. Romanul *Idiotul* începe cu lumea copiilor, iar romanul *Frații Karamazov* se va termina cu lumea copiilor. Doctorul elvețian care-l tratează pe epilepticul Mișkin îl caracterizează astfel: este un om condamnat să rămână un veșnic copil, condamnat ca mintea lui să rămână într-o veșnică stare de copilărie. Epilepsia se numește, în termeni populari, și *boala copiilor*. Prințul Mișkin era condamnat să rămână pentru toată viața „un copil iremediabil”. Primit între copii și batjocorit de către copii, prin felul lui de a se purta cu ei le câștigă în cel mai scurt timp dragostea și copiii îi devin cu toții prieteni. El devine un fel de apostol al copiilor, pe care-i învață *să spună adevărul crud pe față și să se iubească unii pe alții*, iubindu-i în același timp pe toți oamenii. Mișkin trece în acest sat elvețian drept *un nou Socrate* care corupe copilăria, cerându-i să spună adevărul (N. Crainic, 1998, p. 243).

Dostoievski subliniază de la început umilința care-l înfășoară pe prinț. Pentru ca să fie un erou al iubirii universale, el este în primul rând *un erou al umilinței creștine*. Dar eroul lui Dostoievski este în același timp și *ridicol*. Am văzut că, în lumea copiilor, prima impresie pe care o face este aceea de om ridicol. În lumea

adulților, de la prima înfățișare stârnește râsul. Cele trei fete ale generalului Epancin, verișoarele lui, de câte ori apare el izbucnesc în hohote de râs.

Când în cele din urmă o cere în căsătorie pe Nastasia Filipovna și izbutește s-o aducă până în fața bisericii, ea dispare, răpită de Rogojin, fratele de cruce al lui Mîșkin. Prin aceasta, el rămâne în cea mai ridicolă postură care se poate închipui, îmbrăcat în haine de mire. Dar niciuna din aceste situații penibile nu-l demontează. El găsește că este ceva normal; chiar dacă lumea râde de el, și acesta este un lucru normal.

Unul din comandamentele lui Zosima către frații săi călugări este: „Iubiți pe om chiar în păcatele lui, căci aceasta este imaginea dragostei divine”. Dostoievski i-a pus la îndemână lui Mîșkin o *metodă* (dostoievskiană): „metoda” *răbdării și a umilinței*, învăluită în modestie, în ridicol și simplitate, capabilă să dezarmeze pe oricine. În concepția lui Dostoievski *umilința* este cea mai teribilă putere din lume, pusă la îndemâna omului de către Dumnezeu. Este acel adevăr pe care Hristos îl exprimă așa de plastic: *dacă ți se dă o palmă, întinde și celălalt obraz*. Este metoda prin care îl dezarmezi sigur pe adversar, pentru că îi demonstrează superioritatea ta, forța ta interioară de a suporta și umilința. Nu este lipsă de demnitate, cum a crezut Nietzsche, ci o demonstrație de înaltă demnitate, *o demnitate umană și supraumană în același timp*. Ce contrast izbitor între concepțiile lui Nietzsche și Dostoievski în această problemă! Cât de superficiali au fost toți comentatorii care s-au chinuit să descopere *afinități* între concepțiile lor. Dostoievski este exact opusul, *dublul răsturnat al lui Nietzsche*. Paralela conduce la disanalogie, și nu la analogie! Despre aceasta, într-un capitol viitor.

Iubirea poate fi pasionată și creștină, demonstrează filosoful creștin Nikolai Berdeaev (1874–1948) în capitolul V (*Iubirea*) din volumul *Filosofia lui Dostoievski* (1923, trad. rom. 1992).

„Întreaga creație dostoevskiană este saturată de iubire ardentă, pasionată. Totul se produce într-o atmosferă de pasiune tensionată.

Dostoievski este cel care dezvăluie elementul pătimăș, voluptuos în spațiul rus. [...] Iubirea este o erupție vulcanică, o explozie înfricoșată a firii pasionale. Această iubire nu cunoaște lege, nici forme. Prin intermediul ei se întrevede *adâncul firii umane* (subl. ns.). După ce arde pasionat, erosul îngheață brusc” (N. Berdeaev, 1992 a, p. 72).

Dostoievski nu studiază forma domestică, familială a dragostei. Pentru el *iubirea este doar tragedie a omului*, dedublarea sa. Este principiul dinamic spiritual care aduce furtună, nu însă și realizare. Iubirea dostoievskiană nu realizează ci duce la pieire. Dostoievski consideră iubirea – după părerea lui Berdeaev (1992 a, p. 75) – ca manifestare a arbitrarului uman.

„Iubirea trupească, patima sunt semne ale pierderii integrității. Pasiunea nu este, din acest motiv, neprihănită. Neprihănire înseamnă integritate. Desfrâul înseamnă rupere. În toate Dostoievski conduce omul pe căi încurcate.” Tărâmul iubirii este împărțit în două. De obicei, fiecare iubește două persoane. Iubirea duală și dedublarea în iubire sunt exprimate cu multă ascuțime.

În iubire, Dostoievski revelează două principii, două *abisuri* în care se prăbușește omul: prăpastia voluptății și prăpastia compătimirii. Dragostea avansează fără stăvilare până în punctul extrem. Pe Dostoievski nu l-a interesat *măsura* în iubire. El a imaginat experimente și scenarii asupra iubirii fără limite, a vrut să sondeze adâncimile ei spirituale, nu libidinale, punându-l pe om în situații anormale, excepționale.

Iubirea se disociază, la Dostoievski, obiectul iubirii se împarte în două. Nu există o iubire unică, integratoare, având în vedere arbitraritatea umană („absurdul existențial”, va spune Albert Camus, un discipol al lui Dostoievski). Prin această dualitate are loc o vătămare a personalității, care este amenințată să-și piardă integritatea. *Iubirea-voluptate* și *iubirea-compătimire*, neștiutoare într-ale măsurii, nesubordonate niciunei instanțe, ard la fel de intens, chinuind sufletul și trupul. În însuși adâncul compătimirii, Dostoievski descoperă o voluptate originară. Pasiunea omului

nedesăvârșit, dedublat, se transformă în extaz, în furie frenetică, astfel încât nu se poate birui dedublarea, sfâșierea interioară. Iubirea dostoevskiană este „agonie și extaz” (Irving Stone).

Omul aduce în iubire propria sa dedublare. La polii opuși, iubirea alunecă spre stingere. „La Dostoievski iubirea [...] ridică tensiunea până la punctul de explozie.” Nu putem fi de acord cu N. Berdeaev că „la Dostoievski, iubirea este aproape întotdeauna demonică, demonizează...”. Așa apare văzută doar la suprafață, manifestările externe, absurde, violente pot părea demonice. Demonismul iubirii poate fi o ipoteză plauzibilă doar în câteva „cazuri”, și anume la personajele care conțin în inconștientul lor transpersonal „umbră” (arhetip universal, cf. C.G. Jung) cu o arie mare de extindere, astfel încât întunecă Sinele: un astfel de caz stăpânit de arhetipul „umbră” poate fi Rogojin (*Idiotul*), Stavroghin (*Demonii*) și parțial Dmitri Karamazov. „Umbră” este înlăturată de lumină în cazul marilor iubiri ale lui Raskolnikov, Sonia, Mîșkin, Aglaia. Fiecare personaj este stăpânit de „umbră”, dar și de lumină, în diferite proporții care se schimbă funcție de evenimente. Demonicul se combină neîncetat cu angelicul.

Cu toate că Berdeaev (1992 a, p. 76) este de altă părere, considerând demonomania ca o caracteristică permanentă și dominatoare, el face o serie de observații asupra diferitelor cupluri dostoevskiene, pe care merită să le redăm ca atare: „Își ies din minți nu numai cei care iubesc, dar și cei din preajma lor. Iubirea frenetică a lui Versilov din *Adolescentul* (iubire atee, obs. ns.) pentru Ekaterina Nikolaevna creează o stare de nebunie care îi ține pe toți în tensiune maximă. Circuitele iubirii, care îi leagă pe Mîșkin, Rogojin, Nastasia Filipovna și Aglaia (*Idiotul*), încing întreaga atmosferă. Iubirea dintre Stavroghin și Liza (*Demonii*) dă naștere unui vifor demonic. Iubirea lui Mitea și a lui Ivan Karamazov, a Grușenkăi și Katerinei Ivanovna duce la crimă, scoate din minți. Niciodată și nicăieri iubirea nu-și află tihnă, nu se îndreaptă spre bucuria contopirii. În iubire nu se întrevade nicio rază de lumină. Peste tot iese la iveală *nefericirea în iubire* (subl.)

ns.), baza ei întunecată și distrugătoare, suferința ei. Iubirea nu estompează dedublarea, dimpotrivă, o adâncește. Întotdeauna două femei, ca două furii pătimase, duc o luptă necruțătoare din cauza dragostei, se distrug pe sine și distrug pe alții. Astfel se confruntă Nastasia Filipovna și Aglaia în *Idiotul*, Grușenka și Ekaterina Ivanovna în *Frații Karamazov*. Există un caracter atroce al întrecerii și luptei acestor femei...”.

Suntem însă de acord cu Berdeaev (1992 a, pp. 76–77) că *tema iubirii duale* ocupă un loc important în romanele lui Dostoievski. Întruchiparea iubirii duale este interesantă în *Idiotul*: Mișkin o iubește pe Nastasia Filipovna, dar și pe Aglaia. El este un om pur, are o natură angelică, nu e stăpânit de „stihia întunecată a voluptății”. Cu toate acestea, iubirea lui este bolnavă, dedublă, de un tragism fără ieșire pentru că „obiectul iubirii se scindează în două”. „Abisul compătimirii îl mistuie în străfunduri”, spune inspirat Berdeaev.

N. Berdeaev (1992 a, pp. 79–80) ne atrage atenția că Dostoievski a cercetat cu atenție *problema voluptății*: „Dulceața pasiunii trece lesne în desfrâu. Desfrâul nu este un fenomen fizic, ci unul de natură metafizică. Voința exacerbată de sine generează dedublare. Dedublarea dă naștere desfrâului, în desfrâu se pierde integritatea. Integritatea înseamnă neprihănire. Desfrâul înseamnă rupere. Prin dedublare, rupere și desfrâu, omul se închide în propriul *Eu*, își pierde capacitatea de contopire cu altul, începe dezagregarea *Eului*, nu mai iubește pe altul, ci se iubește pe sine. Adevărata iubire înseamnă întotdeauna iubirea pentru altul, *desfrâul înseamnă iubirea de sine* (subl. ns.). Desfrâul înseamnă afirmarea de sine, iar afirmarea excesivă de sine conduce la autodistrugere”. Într-adevăr, evadarea către altul, contopirea cu altul, consolidează personalitatea umană (vezi metafizica iubirii la Nae Ionescu!). Toate acestea sunt exprimate cu multă vigoare artistică și adâncime psihologică de către Dostoievski. Concepția sa asupra iubirii ne amintește de gândurile, pline de paradoxuri, ale lui Emil Cioran (1991, p. 52): noi *suntem prin iubire*, să nu ne lăsăm falsificați

de „adevăr”; „*Dorim iubirea pentru a nu fi contrafăcuți și falsificați de adevăr și de cunoaștere.*”

Dostoievski, fiind creștin ortodox, a considerat *creștinismul ca pe o religie a iubirii*. În învățăturile starețului Zosima, în cugetările religioase, răzlețite în diferite opere ale sale, se simte duhul creștinismului lui Ivan. „Hristosul rus al lui Dostoievski – observă N. Berdeaev (1992 a, pp. 82) – este înainte de toate prevestitorul iubirii infinite.” Dar la fel cum între iubirea dintre bărbat și femeie se dezvăluie o contradicție tragică, contradicția apare și în cazul iubirii dintre oameni, în general. Dostoievski a avut remarcabila intuiție că iubirea de om și de umanitate poate să fie fără Dumnezeu. Nu orice iubire este și creștină. Într-o genială utopie a viitorului, pusă de Dostoievski în gura lui Versilov (*Adolescentul*), „oamenii se vor alipi unii de alții și se vor lăsa reciproc”. Versilov schițează tabloul *iubirii atee*, o iubire opusă celei creștine, care nu provine din *rostul ființei*, ci din absurditatea acesteia, nu afirmă viața veșnică, ci clipa sa trecătoare. Această iubire este o utopie. Niciodată nu se adevărește ceea ce se presupune în utopii. Dar există *iubirea pentru om întru Dumnezeu*. „Această iubire creștină scoate la lumină, pentru viața veșnică, adevărata față a fiecărui om. Iubirea adevărată este legată de nemurire, nu este altceva decât afirmarea nemuririi, a vieții veșnice” (Berdeaev, 1992 a, p. 84). Ideea aceasta este fundamentală la Dostoievski. Iubirea adevărată este legată de individ, individul depinde de nemurire. Acest lucru este valabil și pentru iubirea erotică și pentru orice fel de iubire. Însă, din nefericire, poate exista iubire pentru om în afara credinței în Dumnezeu; ea nu cunoaște „fața veșnică a omului” pentru că aceasta există doar în Dumnezeu. „O astfel de iubire este impersonală, o iubire comunistă în care oamenii *se lipsesc unii de alții* (subl. ns.) ca să nu le mai fie atât de cumplit a trăi după ce au pierdut credința în Dumnezeu, în nemurire, adică în Rostul vieții. [...] În iubirea atee, omul refuză natura sa spirituală, trădează libertatea și nemurirea.”

Pentru *iubirea creștină*, arată Berdeaev, „fiecare om înseamnă frate întru Hristos”. Iubirea de Hristos înseamnă *întrezărirea dumnezeirii fiecăruia*, a chipului lui Dumnezeu în sufletul fiecărui om. „A iubi pe om este posibil doar pentru că există Dumnezeu, Tatăl ceresc. Trebuie să iubim în fiecare om chipul și asemănarea Lui. A iubi omul fără Dumnezeu înseamnă a-l socoti Dumnezeu. În acest caz îl paște ideea omului-Dumnezeu, care nimicește omul, îl transformă în propriul său instrument. Astfel, iubirea față de om devine imposibilă, dacă nu există iubirea față de Dumnezeu. Și Ivan Karamazov spune că este imposibil să-ți iubești aproapele. Umanismul antihristic este mincinos, este o iubire de oameni amăgitoare. Ideea *omului-Dumnezeu* (subl. ns.) distruge omul, numai ideea *Dumnezeului-om* (subl. ns.) îl eternizează. Iubirea atee, antihristică, față de om și de umanitate este tema centrală a legendei «Marelui Inchizitor» din romanul *Frații Karamazov*.”

În *Psihologia credinței religioase. Transconștiința umană* (1997), în capitolul IV, „Speranța, iubirea și credința”, arătăm că iubirea creștină este autentică numai în relație sinergică cu speranța și credința. „Speranța, iubirea și credința sunt trăiri psihice complexe, afectiv-voliționale și cognitiv-motivaționale care trebuie studiate de psihologia omului ca trei dimensiuni care cresc și se manifestă într-un chip *sinergic*, adică *împreună și deodată*” (I. Mânzat, 1997, p. 109). Credința fără dragoste degenerază în *fanatism*, iar dragostea fără credință duce la *patimă oarbă*, la gelozie patologică. Credința este de neconceput fără speranța care proiectează viitorul până dincolo de moarte, speranța fără credință este limitată și *meschină*. Dumitru Stăniloae (1992, p. 96) arată: „În starea *credinței*, sufletul e departe de Dumnezeu, cugetând la însușirile Lui divine; prin *nădejde* e pe drum, având ceva din Dumnezeu care i-a venit în întâmpinare. Prin *dragoste* e cu totul în brațele lui Dumnezeu”.

Apostolul Pavel vorbește de credința care lucrează, de dragostea care jertfește, de nădejdea care perseverează. Aceste trei virtuți împreună și deodată, într-o unitate sinergică, mărturisesc

Ființa și definesc omul religios (I. Mânzat, 1997, p. 110). La Dostoievski apare uneori iubirea sălbatică, nehristică, fără speranță și fără credință, dar întâlnim deseori iubirea în relație sinergică cu speranța și cu credința în Dumnezeu (Raskolnikov, Sonia, Mișkin, Alioșa, Nelli etc.).

V. Rozanov (1997, pp. 112–113) realizează o relație interesantă între *crimă-vină-pedeapsă*. El susține că omul nou-născut poartă în sine *crima*, dar el poartă și *vina acesteia* și inevitabilitatea *pedepsei*. Astfel, puritatea copiilor și nevinovăția lor este doar o aparență: „În ei este deja ascunsă *depravarea părinților* și, odată cu aceasta, *vinovăția* lor; ea doar nu se manifestă, nu apare în acte distrugătoare, adică nu atrage după sine o nouă vină, dar *vina veche*, în măsura în care nu și-a primit răsplata, *există deja în ei*”. Această pedeapsă o primesc în *suferința* lor. Fărădelegea săvârșită de tată poate fi atât de gravă, încât nu poate fi răscumpărată de el, nici chiar prin moartea lui: a siluit, să presupunem, un copil, a corupt o ființă pură, care s-a apropiat cu încredere de el. Dar iată că trec generațiile și apare pedeapsa și încalcă legile rațiunii și ale adevărului. De fapt, însă, pedeapsa restabilește dreptatea. Și totuși... *de ce* pentru păcatele părinților trebuie să plătească copiii nevinovați? În această problemă, Rozanov se apropie puțin de teoria păcatului originar săvârșit de „hoarda primitivă” împotriva tatălui, a lui Freud. Sau, mai curând, el acordă vinii un caracter arhetipal, de transmitere peste generații. Este doar o speculație.

În continuare, Rozanov se referă, în acest caz, la „semnificația purificatoare a suferinței”: „Un fenomen extrem de profund în viața spirituală a omului își capătă aici explicația: aceasta este *semnificația purificatoare a oricărei suferințe*. Noi purtăm o mulțime de delictе și, odată cu ele, o groaznică vinovăție, care nu este încă răscumpărată cu ceva, și chiar dacă nu o știm în noi, n-o simțim precis, ea ne apasă acut, ne umple sufletul de o beznă inexplicabilă. Și, de fiecare dată când simțim o suferință, se răscumpără o parte din vinovăția noastră, ceva criminal iese din noi, și simțim lumină și bucurie, devenim mai puri. Omul trebuie să

binecuvânteze orice amărăciune, pentru că prin ea Dumnezeu îl cercetează. Dimpotrivă, oamenii a căror viață trece ușor ar trebui să se neliniștească de răsplata care, pentru ei, este amânată”.

Posibilitatea unei asemenea explicații – după cum susține V. Rozanov – nu i-ar fi trecut prin minte lui Dostoievski, care credea că suferința copiilor este ceva absolut, ceva *apărut subit pe lume, fără nicio vină care s-o preceddă*. Poate că Rozanov nu are dreptate. Eu nu l-aș acuza pe Dostoievski de o asemenea superficialitate. Cred că merită să se cerceteze mai în profunzime opera literară, jurnalele și carnetele sale.

Ceea ce este indubitabil este că iubirea adevărată cere sacrificiu, că sacrificiul (*sacrum-facere*) este ceva sfânt și că, de aceea, suferința în iubire îi acordă omului *un nimb de sfințenie*. Este evident că suferința cuprinde o idee și că în iubire *inima înfrânge rațiunea*. Aceasta este, credem noi, și concepția lui Dostoievski despre iubire și despre relația dintre iubire și suferință. Dostoievski a iubit fără limită și a suferit peste puterile omenești. Și în această privință el a fost un *anormal*.

3.8. Numai în credință se dezvăluie valoarea personalității

Primul mare filosof care a demonstrat că omul nu este doar un *mijloc* ci și un *scop* și care a definit personalitatea umană ca orientare rațională spre scop a fost Immanuel Kant. Dostoievski a fost primul mare scriitor care a dezvăluit mizeria omului considerat exclusiv ca *mijloc* și valoarea omului încrezător în *scop*. Arătând iraționalitatea ființei umane, el a găsit în străfundurile sufletului omenesc latura sa mistică – credința în Dumnezeu, adică credința în nemurire. Dostoievski a descoperit originea mistică a spiritului omenesc. Scopul său suprem este *nemurirea*; viața cu sens orientată spre scop. Scopul este deasupra mijlocului, altfel calitatea de om nu se justifică. Omul ca mijloc (Karl Marx) nu este decât *persoană*; el devine *personalitate* prin scopurile sale.

V. Rozanov (1997, p. 82) observă că *numai în religie se dezvăluie valoarea persoanei umane*. În cadrul sistemului juridic,

persoana este doar o funcție, o rubrică necesară, la care se referă obligațiile contractuale, apartenența proprietății etc.; aici, importanța ei nu este explicată și fundamentată; nu este decât o condiție cu care putem să nu fim de acord. În sistemul juridic, *persoana* poate servi drept obiect al unui contract, și sclavia în general este consecința firească a unui sistem juridic pur. În economia politică, *persoana* dispare cu totul: există doar forța de muncă față de care *persoana* nu este decât un accesoriu. Introducerea în istorie a unor condiții subminează *caracterul absolut al persoanei*: pentru greci nu erau buni toți *barbarii*, pentru romani – toți *necetățenii*, pentru catolici – *ereticii*, pentru umaniști – toți *obscuranțiștii* etc. Acestui caracter condiționat, cu toate ezitățile și îndoielile sale, îi pune capăt religia: orice personalitate vie este *absolută și inviolabilă*, precum chipul lui Dumnezeu.

În *Crimă și pedeapsă* este dezvăluită de către Dostoievski ideea importanței absolute a persoanei. „În mijlocul suferinței iremediabile, văzând oamenii care pier sau se pregătesc să piară, se indignează inima virtuoasă a eroului principal din roman, și acesta se decide să încalce legea inviolabilității omului. La baza acestei intenții este pusă o dialectică genială; fapta este dusă la îndeplinire. Și imediat după producerea ei începe *relația mistică reciprocă* (subl. ns.) dintre criminal, victimă și toți oamenii din jur. Tot ceea ce se întâmplă în sufletul lui Raskolnikov este *irațional* (subl. ns.); până la sfârșitul cărții nu se știe de ce nu avea voie să o ucidă pe cămătăreasă” (V. Rozanov, 1997, p. 83). Și totodată nici cititorul nu înțelege dialectica stărilor lui de conștiință. Dar putem remarca altceva: „de îndată ce a înțeles chipul reflectat al lui Dumnezeu, care, ce-i drept, era deformat de purtătorul lui, a simțit cum pentru el însuși s-a întunecat acest chip și, odată cu el, întreaga natură”. „*Nu o bătrână am ucis, pe mine însumi m-am ucis*”, spune Raskolnikov. Parcă s-ar fi strămutat ceva în sufletul lui, și această mutație face ca totul să apară în altă lumină și să dispară pe vecie ceea ce știa mai înainte. El a simțit că între el și cei vii, rămași de cealaltă parte a crimei, nu există nimic comun,

nimic care să-i unească. El a trecut de *cealaltă parte*, s-a îndepărtat de toți oamenii, s-a despărțit de tot restul omenirii, *dar nu a rămas singur*, așa cum susțin majoritatea analiștilor lui Dostoievski; el a ajuns într-un loc și într-un timp, din afara spațiului și timpului omenesc, unde *alături de el nu mai este decât cămătăreasa*; el și victima lui, atât (nici măcar Lizaveta, cealaltă victimă, neproiectată mintal ca victimă nu se află cu ei!). Tot chinul insuportabil al lui Raskolnikov este tocmai acesta: să desfacă legătura intimă cu bătrâna ucisă, să rămână singur, ceea ce pare imposibil. Imaginea bătrânei ucise va fi ca o *umbră* apăsătoare care îi chinuie *permanent* sufletul. Această umbră chinuitoare se mai îndepărtează puțin în fața luminii pe care o va aduce cu sine Sonia, sfânta prostituată, mântuitoarea sa. În fața soarelui, „umbră” se retrage, dar nu dispare cu totul.

V. Rozanov remarcă: „Nodul mistic al ființei lui, pe care în mod convențional îl numim «suflet», parcă ar fi unit printr-o legătură imperceptibilă cu nodul mistic al celeilalte ființe a cărei formă exterioară el a spart-o”. S-ar părea că s-a pus capăt tuturor relațiilor dintre ucigaș și victimă, însă ele continuă; s-ar părea că – după Rozanov – relațiile dintre ei și oamenii din jur s-au păstrat, doar s-au modificat puțin. Aici, în această analiză a criminalității, în care parcă se descoperă învelișurile, găocile sincerității care acoperă fiecare *Eu*, care ba interacționează, ba încetează a mai interacționa, este pusă în lumină și la microscop sfânta lege privitoare la interdicția de a nesocoti ființa umană, caracterul ei absolut.

Ceea ce observăm la om, faptele, cuvintele, dorințele, ceea ce știu despre el alții și ceea ce știe el despre sine – toate acestea nu îi epuizează ființa. Aceasta este doar partea vizibilă, manifestă, care poate fi cunoscută și analizată rațional. Dar în ființa sa mai există ceva, foarte bine ascuns, în străfunduri, care nu mai poate fi cunoscut rațional; este altceva, nu irațional ci *meta, infrarațional*: un complex de mistere pe care convențional îl numim *partea mistică* a sufletului. Aceasta îl îndeamnă pe V. Rozanov (1997, p. 84) să afirme: „... numai nesocotind personalitatea

omului intuim toată valoarea ei: pentru noi se deschide sensul ei mistic și irațional...”. Efectuând o asemenea cercetare psihologică, dezvăluind, convingător, într-o descriere genială, starea conștiinței criminale, Dostoievski ne-a făcut un mare serviciu istoric.

Punând aceste întrebări fără răspuns, dar punându-le în lumina conștiinței cititorului, Dostoievski și-a îndeplinit misiunea sa de *scriitor și psiholog creștin al adâncurilor*. Dostoievski a pătruns în domeniul nemărginit de cercetare a ceea ce V. Rozanov numește „cusături ale universului”. Prima străfulgerare a acestei năzuințe a gândirii o găsim în această biblie a psihologiei criminalului care este *Crimă și pedeapsă*.

V. Soloviov (1997, pp. 51–52) arată că religia creștină ne-a dat credința în nemărginirea sufletului omenesc. Nimeni n-a crezut mai sincer ca Dostoievski în această nemărginire. Lumea nu trebuie salvată cu forța. Salvarea și unirea trebuie realizate prin liberul consimțământ. Această libertate de unire prin credință are drept cheazăie nemărginirea sufletului omenesc. Credința în această nemărginire ne-a dat-o creștinismul. „Dintre toate religiile, doar creștinismul așază în rând cu desăvârșirea divină *desăvârșirea umană* în care deplinătatea dumnezeiască trăiește întrupată. Iar dacă realitatea deplină a nemărginirii sufletului uman a fost înfăptuită de Hristos, atunci posibilitatea, scânteia acestei infinități și deplinătăți există în fiecare suflet uman, chiar pe treapta cea mai de jos a decăderii, și aceasta ne-a arătat-o Dostoievski prin personajele sale preferate.” Plenitudinea creștinismului o constituie universalitatea. Or, întreaga viață a lui Dostoievski a fost un avânt entuziast către universalitatea creștină.

4. Ideologia iudeo-creștină și ideologia păgână în romanul dostoievskian

După părerea lui Vl. Marinov (1993, pp. 312–320), în romanele lui Dostoievski se amestecă ideologia iudeo-creștină cu ideologia păgână. Noi însă credem că romanul său este *creștin*, este un roman în care străbate tragedia suferinței creștine, dar în

care, din când în când, destul de rar și nereprezentativ, mai sunt strecurate elemente din ideologia iudaică și păgână (gnoza).

În *Crimă și pedeapsă*, după cum arată Marinov, este ușor de recunoscut tema paradigmatică a pedepsirii hibridului prometeic tipic pentru tragedia greacă. Erou arogant și impertinent, cu un complex de superioritate exagerat, Raskolnikov este încadrat de către Karl Leonhard (1972, pp. 285–288) la personalități *accen-tuate* de tipul „hiperperseverent paranoid”: orgolios, introvertit, ursuz, trufaș. Adept al formulei „totul este permis”, Raskolnikov îl alege drept idol pe Napoleon, tiran al cetății, el însuși erou prometeic, „simbol al întoarcerii refulatului”, din epoca militară a Cezarului Imperiului roman în sânul unei civilizații creștine. După aprecierea interesantă și șocantă a lui Marinov, Raskolnikov a fost un „sectant” care-și află pieirea în cel mai abstract oraș din univers, dar el va învia în universul „câmpenesc” al „casei morților”.

Nu se poate susține ipoteza supremației culturii antice (barbare) sau a culturii iudeo-creștine în ceea ce privește influența lor asupra profunzimilor inconștientului. La începutul romanului, când Raskolnikov se identifică cu supraomul, el se visează într-o atitudine de *pietate creștină* și totodată infantilă în fața sacrificiului bătrânei iepe; în schimb, în ultimul său coșmar, deși este pe punctul de a adopta fără rezerve credința creștină a Soniei, el mai are o dată, în vis, nostalgia idealului unui supraom și a unei vârste de aur de *inspirație păgână*.

„Dar această dublă referință culturală, păgână și creștină, lasă în umbră aspectul eminent modern al crimei lui Raskolnikov” (VI. Marinov, 1993, p. 315). În această privință, cuvintele judecătorului de instrucție – care îl opune pe Raskolnikov lui Nikolai, zugravul aparținând sectei begunilor (beginii, „cei care fug”, își fac o profesie din a fugi de lume, dedicați lui Antihrist, și din a ignora statul și instituțiile lui”, cf. B. Pascal, 1963, p. 630), acuzat pe nedrept de omor – sunt semnificative: „Nu, dragul meu Rodion Romanîci, aici nu este vorba de Mikolka! Aici este un caz fantastic, sinistru, un caz modern, care poartă pecetea timpurilor

noastre, când omenirea și-a ales ca scop în viață căutarea confortului și întunecă mintea omului cu fraze ca: «sângele înprospătează»... Ucigașul este o victimă a cărților, a teoriilor care circulă”.

D. Arban (1962, pp. 130–133) susține că filosoful care a inspirat teoria lui Raskolnikov ar fi Max Stirner, a cărui carte *Unicul și proprietatea mea* l-ar fi fascinat pe Dostoievski în tinerețe. Este vorba de *teoria unicului* a lui Stirner și nu de teoria supraomului a lui Nietzsche, mai ales dacă avem în vedere că romanul apare în 1866, ori Friedrich Nietzsche, care a trăit între 1844 și 1900, nu putea, la vârsta de 22 de ani, să-și facă cunoscută teoria, și încă să fie răspândită până în Rusia.

După opinia lui Marinov, imaginea nefastă pe care o are cămătăreasa poate fi asociată cu un anumit spirit al bărbatului rus, pe care îl găsim la Gogol și Dostoievski: larghețe sufletească, generozitate a gestului, spontaneitate, violență temperamentală, indiferență față de bani. [...] În cele din urmă, Marinov (1993, p. 314) revine și este obligat să recunoască că este *neîndoielnic* că „personajele dostoievskiene sunt învăluite în clar-obscurul unei conștiințe creștine de neșters, marcate de sentimentul păcatului”. Aceasta explică de ce majoritatea referințelor la valorile păgâne sunt condamnate. Astfel se înțelege sacrificiul din finalul romanului al reprezentantului sexualității neînfrânte, al lui Don Juan cel cu tentă diabolică (Svidrigailov), precum și condamnarea fără drept de apel a idealului războinic ca reprezentant al epocii militare a lui Cezar.

Menționăm că N. Berdeaev a descoperit la Dostoievski conceptul de *Kenosis* (smerenie). Potrivit tradiției biblice, *kenosis* înseamnă stare umilitoare, dureroasă, care afectează verbul întrupat pe timpul trecerii lui Hristos pe pământ și care L-a făcut să se nască într-un staul și să moară în această lume printr-un supliciu înjositor. Termenul este strâns legat de *Mântuire*. De acest concept de *kenoză* este legată ideea dostoievskiană de *regenerare umană prin suferință*. Aceasta este încă o dovadă că paradigma fundamentală a concepției dostoievskiene este paradigma creștină.

5. *Romanul Crimă și pedeapsă la intersecția „civilizației rușinii” (greacă) cu „civilizația culpabilității” (iudeo-creștină)*

După speculațiile, de altfel provocatoare și interesante, ale lui Vl. Marinov (1993, pp. 276–278), *Crimă și pedeapsă* este un roman tragic și totodată creștin, situat la intersecția „civilizației rușinii” (antichitatea greacă) (nu o civilizație de rușine, ci dimpotrivă cea mai mare civilizație dominată de sentimentul rușinii!) cu „civilizația culpabilității” (cea iudeo-creștină); romanul este un univers privilegiat în a sugera caracterul ubicuitar și „ireductibil” al celor două sentimente. Marinov ne relevă foarte bine extremele dreptelor care se intersectează, dar nu ne explică care este sentimentul aflat în punctul de intersecție. Acesta nu poate fi altul, după părerea noastră, decât *sentimentul iubirii și iertării hristice* (chiar al milei) pe care se fondează „civilizația creștină” despărțită de cea iudaică (în ultimele două milenii).

Marinov vine, ca și altădată, cu unele concesii ce mai atenuază această dualitate: în ciuda ubicuității lor și a „ancorării lor în structura sexualității ființei umane (iar pansexualismul psihanaliștilor!), ca și geneza mecanismelor de apărare a Eului, aceste sentimente nu sunt întotdeauna fapte evidente și „nu posedă un caracter cvasiaxiomatic” (așa cum pare să gândească J. Goldberg despre culpabilitate în *La culpabilité, axiome de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1985). Să ne gândim numai la copilul foarte mic, lipsit atât de rușine, cât și de culpabilitate, sau la anumite categorii nosologice – perversiuni, depresii – în care unul sau altul dintre aceste două sentimente este profund slăbit.

În visele criminalului Raskolnikov care crede că aparține categoriei supraoamenilor se pot desprinde *urme* de sentiment de culpabilitate, dar și de milă creștină (mai ales, în primul său coșmar). În schimb, în coșmarurile *dublului său ascuns*, Svidrigailov, nu mai pot fi observate aceste sentimente, ci doar oroare, dezgust, angoasă. În fine, Marinov remarcă faptul că în așa-zisa „civilizație a rușinii” *pedeapsa* poate funcționa în mod exemplar fără să fie necesară apariția culpabilității. Aproape că ar fi tentat să spună

că *cruzimea* cu care se poate manifesta pedeapsa este cu atât mai mare cu cât culpabilitatea este resimțită mai puțin, cu cât ea leagă mai greu angoasa subiacentă. Acesta este spiritul tragediei antice grecești. De aceea, în loc să vorbim despre crimă prin sentiment inconștient de culpabilitate, ar fi deci mai corect să vorbim de *crimă prin nevoia inconștientă de pedeapsă*. Aceasta este tot o perspectivă psihanalitică.

Rezumând cele prezentate în acest capitol, mai dezvoltat ca celelalte, reținem că Dostoievski dezvoltă o *psihologie creștină a adâncurilor* în care, diferit de psihanaliza ateistă, studiază mai puțin crima și originile ei și mai mult pedeapsa în scopul iertării, al Mântuirii. El se interesează mai puțin de rădăcinile sexuale ale faptelor și gândurilor, îndreptându-și atenția mai în adâncime, spre enigmele ascunse ale spiritului. *Spiritualitatea și nu sexualitatea este definitorie pentru destinul ființei umane*. De aceea, Raskolnikov, imediat ce vede Evanghelia în mâinile Soniei, o roagă să-i citească învierea lui Lazăr, fiind dornic de propria sa „înviere”. Învierea lui Lazăr simbolizează puterea infinită a celui care face minuni și de la care vine Mântuirea, adică Salvarea. Salvarea se referă la spiritul etern, nemuritor și nu la trupul putrescibil. După cum Raskolnikov, în căutarea unor speranțe, se întoarce numai spre învierea lui Lazăr, la fel și Dostoievski vedea în Evangheliile (care înseamnă „bunavestire”!) nu doar propovăduirea unei morale, ci cheazășia unei vieți noi. Iată ce scrie Dostoievski însuși (*Socinenia*, X, p. 424): „Atât omul cât și națiunea nu pot exista fără o idee supremă. Însă pe pământ există numai o singură idee (sublinierea lui Dostoievski), și anume cea referitoare la nemurirea sufletului omenesc, căci celelalte idei «superioare» mulțumită cărora omul trăiește *derivă toate din aceasta*” (apud Lev Sestov, 1997, p. 235).

Romanele lui Dostoievski au fost centrate pe câte o *parabolă creștină*: *Crimă și pedeapsă* pe învierea lui Lazăr din Betania, *Demonii* pe vindecarea demonizatului din ținutul Gherghesenilor. La fel, *Frații Karamazov* au un motto biblic, reluat explicit de

părintele Zosima în două rânduri (când îngenunchează în fața lui Dmitri și când îl trimite pe Alioșa în pribegie). *Ideea grăuntelui de grâu care, doar murind, rodește* traversează întreaga operă dostoevskiană asemenea unui semn cuprinzător al credinței romanțierului că fericirea se dobândește în durere, măreția izvorăște din umilință, moartea (fizică sau simbolică) precede viața cea adevărată. Cuvintele evanghelistului Ioan definesc nu doar calvarul lui Dmitri și Alioșa Karamazov, ci și suferințele Soniei Marmeladova, Sofiei Andreevna și ale prințului Mișkin, mântuirea finală a lui Raskolnikov, Șatov sau Versilov (Ion Ianoși, 1968 a, p. 345).

Credința lui Zosima și a discipolului său Alioșa, ca și necredința lui Ivan Karamazov se postulează și se susțin prin intermediul unui mare număr de parabole evanghelice. Cazul Apostolului Toma „necredinciosul” este invocat chiar de la început în legătură cu ispita la care avea să fie supus Alioșa prin „duhul putreziciunii”, răspândit de trupul răposatului său învățător. Starețul împletește în vorbele rostite de el cu diverse prilejuri pildele despre „pururea nemângâiata Rahela” din cartea prorocului Ieremia, călătoria lui Iosif în Egipt (pe care voise s-o reistorisească Goethe și avea s-o amplifice într-o tetralogie Thomas Mann), peripețiile prorocului Iona în pântecul balenei, parabola despre bogatul nemilostiv și despre săracul Lazăr. Lui Grigori, bătrânul servitor al lui Feodor Pavlovici, îi plăcea Cartea lui Iov, Dmitri Feodorovici își explică prăbușirea prin imaginea Sodomei, iar Alioșa se regăsește, după cunoscuta încercare, prin minunea transformării apei în vin la nunta din Cana Galileii (Ioan, 2, 1–11). Nuvela scrisă de Ivan Karamazov, *Marele Inchizitor*, este înțesată de aluzii biblice, de la trezirea copilei moarte prin cuvintele „Talifa, Kumi!” și până la repetata referire la Apocalips, invocat și în *Idiotul* și în *Demonii*, și care, după mărturisirea lui Vladimir Soloviov (1997), a fost, în ultimii ani ai vieții, una din lecturile preferate ale scriitorului.

În finalul capitolului, reamintim schema de la p. 172 în care se arată diferența dintre psihanaliza *ateistă* a lui Freud și psihologia *creștină* a lui Dostoievski. Traseul conceptual al primei

concepții este: crimă–pedeapsă–sentiment de culpabilitate (+ rușine și persecuție), iar traiectul concepției dostoievskiene este: crimă–pedeapsă–iertare, legătura dintre pedeapsă și iertare realizându-se prin complexul sinergic de trăiri hristice: speranța, credința și iubirea. Handicapul psihanalizei fiind ignorarea credinței religioase, uneori tocmai religia creștină devine atuul și forța psihologiei creștine a adâncurilor, ale cărei temeuri au fost puse de F.M. Dostoievski.

CAPITOLUL V

DOSTOIEVSKISMUL - DEPĂȘIRE A FREUDISMULUI

Argumentum. Așa cum după moartea lui Sigmund Freud concepția sa, îmbrățișată de o sumedenie de discipoli de pe toate continentele, a început să fie cunoscută cu numele de *freudism*, la fel și concepția filosofică, psihologică și etică a lui F.M. Dostoievski merită să fie numită *dostoievskism*. Lev Șestov (1997) se referă la *filosofia tragediei* (comună pentru Dostoievski și Nietzsche), la „filosofia ocnei” (specifică doar romancierului rus), iar Nikolai Berdeaev (1992) arată că, în esență, creația lui Dostoievski este *știință despre spirit*. Ambii filosofi ruși au evitat să utilizeze termenul definitoriu de *dostoievskism*. Psihanaliștii Sigmund Freud, J. Goldberg sau Vl. Marinov vorbesc despre „universul dostoievskian”, „concepția dostoievskiană”, dar evită termenul *dostoievskism*. De-abia esteticianul român Ion Ianoși, în studiul său introductiv la Dostoievski, *Opere*, vol. 11 (1974), folosește termenul de „dostoievskism”, punându-l de fiecare dată între ghilimele și desemnând prin aceasta o „ideologie pe deplin constituită și sistematizată tocmai în ultima perioadă a vieții și activității lui Dostoievski” (Ion Ianoși, 1974, p. 13).

Noi credem că întreaga gândire dostoievskiană are amprenta originalității, atât în plan metodologic cât și în plan conceptual, ideatic. Prin metodele și tehnicile sale, prin conceptele și teoriile sale Dostoievski este un precursor al psihanalizei, un analist al profunzimilor *spiritului* (nu doar al psihismului!) prin care, după

cum am încercat să demonstrăm până acum și vom încerca în continuare, se ridică chiar deasupra titanului Sigmund Freud.

1. Metodologia dostoievskismului

1.1. Rolul artistului nu este de a reproduce realitatea ci de a o transfigura

Toată viața Dostoievski s-a războit cu teoreticienii literaturii care preconizau „reproducerea fidelă a realității”. După el, rolul artistului nu este atât de a reproduce fenomenele realității, copiindu-le întocmai, ci de a le *transfigura*, de a le investi cu semnificații care depășesc înțelegerea logică, rațională a lucrurilor, penetrând zona irațională a intuiției creatoare și a revelației iluminatoare. Astfel se explică venerația nestăvilită a simoliștilor, suprarealiștilor, expresioniștilor și a altor curente literare față de Dostoievski, pe care l-au reclamat ca pe un dascăl și un „înaintaș direct”.

Dostoievski susținea că artistul nu este chemat să rostească sentințe, „verdicte” asupra vieții, ci să „sugereze”, să propună „alternative” și, în orice caz „să nu repete ceea ce s-a mai spus și mai ales *ceea ce se înțelege de la sine*” (cf. scrisoarea către A.V. Korvin-Krukovskaia din 14 decembrie 1868, *Scrisori*, 1989, I, p. 381). În același an îi scria din străinătate fratelui său Mihail: „Am conceput un articol admirabil despre teoreticismul și aberaționismul teoreticienilor noștri de la *Sovremennik*”. Marea lui receptivitate față de frământările epocii s-a orientat spre zonele mai puțin sau deloc explorate în literatura de până atunci. Natura spiritului omenesc i-a absorbit de la început atenția, făcându-l să-și îndrepte cu febrilitate atenția spre universul lăuntric al adâncurilor. „Omul este o enigmă. Ea trebuie dezlegată și, chiar dacă ia-i consacra o viață întreagă spre a o dezlega, să nu spui că ai pierdut vremea fără rost. Eu mă ocup de această enigmă, deoarece vreau să fiu om”, îi scria el fratelui mai mare în 1839, la vârsta de optsprezece ani (*Scrisori*,

1989, II, p. 550). Iar cinci ani mai târziu, într-o scrisoare către Karepin, spunea: „A studia viața și oamenii este principalul meu țel și unica mea preocupare”. Iată de ce William Shakespeare era pentru Dostoievski cel mai mare dintre genii, deoarece „el știa despre om mai multe ca oricine”. Îl numea pe dramaturgul englez „profet trimis de divinitate pentru a ne face cunoscută enigma sufletului omenesc” și spunea că acolo unde el „o singură dată străpunge inima, acolo rana rămâne deschisă pentru vecie”. De asemenea, aprecia foarte mult cartea *Don Quijote* pentru că din ea se poate afla „cea mai profundă și mai fatală enigmă a omului și a umanității”.

Primul psiholog al literaturii universale, cum îl denumise Thomas Mann pe marele său confrate rus, știa să se transpună empatic, rând pe rând, în fiecare personaj pe care îl crea, dar în aceeași măsură izbutea să se detașeze, să se distanțeze, privind de la înălțime acea lume halucinantă care se mistuia în flacăra pasiunilor.

În ceea ce privește „laboratorul de creație” al lui Dostoievski, încă din timpul vieții sale se răspândise părerea, atestată chiar de către scriitor, că el nu obișnuia să-și revadă manuscrisele, că cizelarea stilului nu a constituit pentru el o preocupare deosebită. Această observație rămâne valabilă pentru operele scrise după întoarcerea scriitorului din ocna siberiană și deportare (1859), când, presat de termene contractuale, dar mai ales sub impulsul unei elaborări febrile și a stării de mare tensiune nervoasă, își așternea pe hârtie „fără răsuflare” capodoperele, după ce trecuseră în prealabil printr-o lungă perioadă de gestație și după un șir de *proiecte și experimente mintale* (I. Mânzat, 1996).

Găsim nenumărate mărturii ale autorului însuși (în *Corespondența sa*, ca și în *Jurnalul unui scriitor*), care dovedesc un dezvoltat simț al răspunderii și o exigență maximă față de sine și față de scrieri.

1.2. Intuiția mistică creatoare – metoda princeps

Cu toate că Dostoievski își proiecta operele sale în „carnete” literare în care nota, ca orice alt scriitor, expresii, nume, întâmplări

deosebite, idei și conexiuni proprii, aforisme etc., metoda lui principală, prin care se ridică deasupra tuturor celorlalți mari scriitori, era *intuiția creatoare și genială* care ne surprinde și ne dezorientează pe toți.

Cunoașterea vieții și cercetarea spiritului la Dostoievski este până la un punct rațională, după care ea are explozii neașteptate care nu sunt iraționale ci *supraraționale*, adică de-a dreptul geniale. Din însemnările scriitorului rus reiese, în mai multe locuri și în mai multe rânduri, că inteligența în sine, dezlegată de viață și de spirit, apare ca „o blestemată fabrică de rele, ca mijloc prin care valorile conducătoare în viața modernă se falsifică neconținut, deplasându-se de la esențial și de la primar către secundar” (apud N. Crainic, 1998, p. 277). Dostoievski are o atitudine critică față de cartezianism, mai ales în ultima sa capodoperă *Frații Karamazov*. Ivan este întruchiparea spiritului euclidian al rațiunii discursive, el repetă faimosul dicton al lui René Descartes „*cogito, ergo sum*”, căruia concepția dostoievskiană îi opune formula în care se sintetizează gândirea starețului Zosima: „Sunt ca să iubesc”, formulă în care se află însăși esența vieții: *Sunt*, și destinul meu este *să iubesc*. Aceasta este corectura originală și genială pe care o face Dostoievski la rațiunea carteziană.

Spiritul dostoievskian anticartezian este apropiat de spiritul bergsonian în domeniul psihologiei intuiției creatoare. Aproximarea este absolut artificială pentru că cei doi filosofi nu și-au cunoscut, unul celuilalt, operele. „Dar în procesul acesta de demascare a erorilor rațiunii discursive – după cum se exprimă, cam dur, N. Crainic (1998, p. 278) – se găsesc amândoi, braț la braț, în aceeași atitudine.” Deosebirea constă în faptul că acest proces se petrece după *metoda filosofică* la Henri Bergson, iar la Dostoievski după *metoda artistică creatoare*, care nu o contrazice pe prima, ci o desăvârșește. Din nou, genialul artist rus devansează, cu peste o jumătate de secol, teoria bergsoniană a intuiției creatoare, mai ales că întreaga construcție filosofică a lui Bergson își trage seva din observații și reflecții asupra creației în artă.

Nu putem aici să explicăm în detaliu teoria bergsoniană a intuiției (vezi tratatul nostru, *Istoria psihologiei universale*, 2007, pp. 363–375). H. Bergson construiește o concepție intuiționistă prin care încearcă să depășească atât empirismul cât și raționalismul și să oglindească fluiditatea vieții. El desprinde erorile gândirii discursive care nu lucrează cu lucruri, cu concepte, care sunt „vagi umbre ale lucrului, abstractizări ale acestuia”. Or, *esența* fiecărui lucru este ceea ce este *particular* în lucruri, nu ceea ce este *general*. Astfel, inteligența abstractă se îndepărtează de realitatea vieții. În locul rațiunii astfel compromise, Bergson plasează *intuiția* concepută ca o capacitate irațională de a surprinde rapid și nemijlocit esența proceselor vitale, adică „elanul vital”. În lucrarea sa *Timp și libertate* Bergson numește intuiție „acel gen de *însimțire intelectuală* sau *simpatie* prin care pătrundem în interiorul obiectului pentru a ne contopi cu ceea ce este el unic și inexprimabil”. Bergson concepe funcția intuiției artistice ca efort de înlăturare a semnificațiilor utile, pragmatice ale obiectelor și proceselor, a generalităților admise convențional în societate, pentru a ne înfățișa viața („elanul vital”) în nuditățile ei esențiale. Arta este o viziune directă care surprinde *întregul și esența realității*. Astfel, bergsonismul afirmă idei valoroase pentru psihologia creației, cu privire la necesitatea de a înlătura stereotipurile percepției și gândirii, denunțând scăderile gândirii rigide, strict organizate și unilaterale orientate. Prin această cunoaștere intuitivă, așadar, mintea poate pătrunde direct și rapid în *inima lucrurilor*, în *esența* lor ascunsă, bine acoperită de aparențe, în ceea ce este particular, chiar individual, original și dat *o singură dată* în fiecare lucru. Prin intuiție stabilim un „contact direct” cu inima lucrului, cu *ascunsul* său. Chiar dacă nu putem spune explicit ce este acest „contact”, îl putem trăi. Aceasta este misterioasa metodă a lui Dostoievski; el reușește să ne redea în arta lui genială *trăitul, inexplicabilul, esențialul* ascuns, dar crucial pentru viața omului, reușește să pătrundă adânc până în misterele spiritului, să-l „scoată din ascundere”, după excepționala expresie a lui Martin Heidegger (1889–1976).

Intuiția bergsoniană este, simplist spus, instinctul reflectat în conștiință, este o explozie a supraconștiinței care devine, doar în final, conștiință. Unul din secretele dezvoltării intuiției (Frances E. Vaughan, *Trezirea intuiției*, 1979) este *dragostea* – adică abandonarea în voia sentimentelor de dragoste și compasiune, fără prejudecăți, care canalizează empatia afectivă și identificarea intuitivă. Or, chiar aceasta era metoda de lucru în creația lui Dostoievski, care întrevește, cu un secol înainte, tezele lui Vaughan. În cugătările starețului Zosima se află, între altele, această cugetare: „Iubiți fiecare lucru în parte, fiindcă prin această iubire veți pătrunde în taina care zace în toate lucrurile”.

Fr. E. Vaughan, în *Awaking intuition*, care apare la New York în 1979 (la o sută de ani după moartea lui Dostoievski), a identificat patru niveluri ale intuiției:

- 1) *nivelul fizic*, la care intuiția se manifestă prin senzații de tipul „simțului de alertă” în caz de pericol, dezvoltat îndeosebi la populațiile cu habitat natural (africani, eschimoși, amerindieni); în stările de tensiune, acest gen de experiență are valoare atitudinală;
- 2) *nivelul emoțional* reprezintă sensibilitatea la vibrațiile de energie ale altor oameni, care se trăiește ca simpatie sau antipatie, fără o justificare explicită; se consideră că statusul social tradițional al femeii a făcut ca intuiția feminină să exceleze la acest nivel;
- 3) *nivelul mintal* reprezintă viziunea internă sau „clarviziunea”; este trăită ca *iluminare*, salt spontan de la dezordine și neclaritate la ordine și evidență;
- 4) *nivelul spiritual* presupune o intuiție total independentă de senzații, simțăminte și gândire; în forma sa pură, intuiția spirituală este o experiență a Sinelui focalizată pe transpersonal; în formele mistice, intuiția reprezintă cunoașterea forțelor supraumane – divine sau demonice.

Dostoievski a fost un mare virtuos al intuiției. În creația sa a folosit toate cele patru forme, dar a excelat în ultimile două –

iluminarea și intuiția mistică (vezi I. Mânzat, *Intuiția ca psihosinergie*, 1995).

În esența ascunsă a ființei umane, adică în *spiritul său ascuns și profund* care este *sinteza* sa (S. Kierkegaard), se ajunge prin *cunoaștere metafizică și metapsihică*. Dostoievski sparge crusta groasă a realului fizic și pătrunde viguros în inima ființei, în *realul* metafizic și metapsihic. Atingând acest *real meta*, Dostoievski ajunge într-o suprafață a misterelor care ar putea fi numită, în înțeles bergsonian, „eternitate de viață” pentru că din tot ce ființează *spiritul este cel mai viu și doar el este etern*. Intuiția nu mai este doar creatoare ci este *mistică* pentru că dezvăluie brusc cele mai incryptate enigme. Pe acest teren al *intuiției mistice* se întâlnesc din nou cei doi mari creatori geniali, numai că – inutil s-o mai repetăm – precursor, pionier este Dostoievski și teoreticianul postum este Bergson. Odată cu *Cele două surse ale moralei și religiei* (Paris, Felix Alcan, 1932), experiența interioară nu are doar rolul de a lumina experiența exterioară – așa cum se întâmpla în *Evoluția creatoare* (Paris, Felix Alcan, 1921) –, ci se luminează pe sine însăși, prin intuiție mistică: „Ceea ce descoperă în sine subiectul unei experiențe mistice este Absolutul de ordin psihologic, afectiv, nicidecum logic sau matematic, care trăiește în noi asemenea nouă, dar grație unor aspecte anume, ale lui proprii, se situează într-o durată infinit mai concentrată decât a noastră” (apud Diana Morărașu, *La început a fost viața*, studiu introductiv la H. Bergson, 1992, p. 15).

Intuiția mistică este o autentică *psihosinergie* (I. Mânzat, *op. cit.*, 1995) care dezvăluie, implicit dar firesc, deplina cunoaștere a celorlalte niveluri ale realului: în afară de *Sine*, alteritatea (*alter-celălalt*), Eul, divinitatea, substanța. Astfel, după cum o demonstrează convingător creația dostoievskiană, cunoașterea spiritului devine o *resemnificare a omului* în întregul său. Actul mistic, care include, nu exclude, cunoașterea, se originează în libertatea omului și în forța sa de a-și depăși conștiința. Dostoievski descoperă în zona spirituală a adâncurilor infinitele puteri cuprinse în

suprareprezentarea unei *supraconștiințe* (*transconștiință* – cf. Ion Mânzat, 1997). La Dostoievski, mai mult și mai elocvent decât la Bergson, omul subteranei își poartă în sine propria conștiință, dar există o *supraconștiință*, cea care a aflat individul în sine, care a creat individul – ca și puterea acestuia de a se crea perpetuu pe sine – tocmai spre a se adânci (schimbare de sens, din *supra* în *sub*) ea însăși în „structura de adâncime” (Noam Chomsky), în structura creștină a adâncurilor, care este în afara necesității și mult dincolo de conștiință, de rațiune, de inteligență.

După modelul creștin, la Dostoievski mai mult decât la Bergson, creația și mai ales omul cu spiritul său din adâncuri, supus unei continue faceri de sine, cunoaște prin intuiție mistică o perpetuă *divinizare*.

Intuiția mistică dostoievskiană este ca un fel de dispoziție naturală, ca propensiune imanentă omului întru cunoașterea, consimțirea și deschiderea iubitoare spre Celălalt. Pusă în mișcare înăuntrul profund al omului și dinamizată de *elanul iubirii*, este facere valorizatoare de sine și depășire de sine.

Prin urmare, suprema metodă de cunoaștere este *iubirea* și prinderea rapidă a acestui „adevăr” se face prin intuiție mistică. Prin dragostea mănătă de intuiție Dostoievski descoperă adevărata *esență* a faptelor și gândurilor omenești. Prin intuiție mistică multe din personajele sale (Raskolnikov, Sonia, Mișkin, Alioșa, Zosima) au acces la „împărăția lui Dumnezeu”, pe care o descoperă în ei înșiși, în străfundul psihismului lor, în *spirit*.

1. 3. *Realismul fantastic și mistic*

Prin intuiție mistică și creatoare Dostoievski ajunge să promoveze în literatură un nou tip de realism: *realismul fantastic și mistic* care ne apare ca *suprarealism*.

E.M. De Vogüé (1969, p. 33), în studiul *Religia suferinței*, scrie: „... Nimeni n-a împins mai departe realismul: amintiți-vă istorisirea lui Marmeladov, în *Crimă și pedeapsă*, portretele de ocnași și tabloul existenței lor. Nimeni n-a îndrăznit mai mult în

zona himericului (subl. ns.); amintiți-vă orice personaj din *Idiotul*. El zugrăvește realitățile vieții cu adevăr și asprime, dar visul său pios îl stăpânește și planează neîncetat deasupra și dincolo de aceste realități, într-un efort supraomenesc pentru a *folosi Evangelia într-un spirit nou* (subl. ns.). Să-l denumim, dacă vreți, *realism mistic*. [...] După cum este mai emoționat de unul sau de altul din excesele talentului său, îl poți numi pe bună dreptate un filosof, un zănatec, cel care alină pe necăjiți sau călăul spiritelor placide, Jeremia al temniței sau Shakespearul casei de nebuni; toate aceste denumiri vor fi meritate; luate aparte, nici una nu-l va caracteriza îndeajuns”.

Vladimir Marinov (1993, pp. 27–30) remarcă *realismul fantastic* al romanului dostoievskian. El arată că în *Crimă și pedeapsă*, mai mult ca în celelalte romane, Dostoievski cercetează corelația dintre visul cu ochii deschiși (*delirul* lui Raskolnikov) și derularea viselor sale nocturne. Trecut prin laboratorul subteran al inconștientului, universul dostoievskian pare că vrea să demonstreze caracterul *oniric* al faptului divers și caracterul *realist* al visului sau coșmarului. Realismul delirului și al coșmarului, iată metoda de geniu la care a cutezat să ajungă Dostoievski.

În studiul introductiv intitulat *Scriitorul de jurnale în „Jurnal de scriitor”*, Sorina Bălănescu (Dostoievski, *Jurnal de scriitor*, I, 1998, pp. X–XIV) se referă la realitatea fantastică din operele scriitorului rus. Încă din 1868 (într-o scrisoare adresată lui A.N. Maikov, la 11 decembrie), Dostoievski se delimita categoric de realismul predecesorilor și contemporanilor săi: „Idealismul meu este mai real decât al domniilor lor [...]. Cu realismul lor nu poți explica nici a suta parte din faptele reale, întâmplate cu adevărat”. Și un an mai târziu (într-o scrisoare din 26 februarie 1869) îi va expune lui Nikolai Strahov esența cu totul nouă a realismului său fantastic: „Am o părere cu totul diferită despre realitatea în artă și, ceea ce majoritatea numește de obicei un element aproape fantastic și excepțional, pentru mine constituie însăși esența realității”. Șocantă este, din punctul de vedere al realismului tradițional,

asumarea de către nonconformistul Dostoievski a dreptului de a aborda artistic situații cu totul neobișnuite prin care poate sonda adâncimi ale psihismului uman, mai în străfund decât psihanaliza lui Freud, adâncimi care sunt inaccesibile minților conformiste și comode. „*Fantasticul* (subl. ns.) poate părea autorilor de factură predilect naturalistă o ingerință atipică, senzațională, neverosimilă. Se vede că realitatea, strania realitate, învăluie întâmplările reale într-o aură fantastică, măcar că, examinate cu lupa strict realistă, ciudatele întâmplări nu au nimic neobișnuit” (Sorina Bălănescu, 1998, p. XI).

Fantastică, după aprecierea autorului, este povestirea *Sfioasa* în care „fantasticul există cu adevărat, este în forma însăși a povestirii”. „Am denumit-o fantastică, deși eu însumi o socotesc reală în cel mai înalt grad”, precizează autorul în preambulul narațiunii sale. Grotesc-fantastică (*morbidă*, după părerea unor critici contemporani cu autorul) este relatarea funcționarului din povestirea *Bobul* care asistă într-un cimitir la conversația nerușinată a unor morți; aceștia au răgazul de a spune „orice”, fără să se rușineze de trecutul lor. Fantastică, adică plăsmuită, dar cu atât mai adevărată, este povestea *Băiatului la bradul lui Hristos*. Povestire fantastică – insistă autorul – va fi *Visul unui om ridicol*, unde conversația romantică a visului va fi speculată într-o parabolă filosofică a călătoriei în vis spre un Eden al unei alte stele, spre reluarea mitică, arhetipală a căderii în păcat și a remușcării celui vinovat (apud Sorina Bălănescu).

„Mai apropiată de materialitatea fantasticului experimentat de Edgar Allan Poe (un alt epileptic genial – obs. ns.) decât de miraculosul terifiant al povestirilor lui E.T.A. Hoffmann, ciudata aplecare a autorului *Demonilor* spre excepțional și neobișnuit atrage plasarea personajelor în situații-limită, favorizând verificarea ultimelor adevăruri psihologice și metafizice”. La Dostoievski granița dintre real și fantastic este desființată. De aceea, între personajele *hiperreale* care pot fi găsite în reportajele gazetărești, personajele *plăsmuite* dincolo de realul empiric și imediat și personaje

fantastice, greu de întâlnit în experiența cenușie cotidiană, imaginația creatoare nu pune niciun fel de stăvilă. În *imaginația fantastică* a lui Dostoievski, generatoare de fantastic real sau de real fantasticizat, în orice clipă concretețea realului poate trece calm în ficțiune. De la real la posibil și imposibil sau invers poate fi traiectul imaginarului dostoievskian. Haosul pulsează cu forță și scoate la suprafață *hăuri de subconștient*, de *inconștient hiperadânc*.

Structura fantastică a unor proiecții din operele literare (de exemplu, *Dublul*), sugerând în unele momente *absurdul*, atestă o certă ascendență romantică a creației dostoievskiene, mai ales pe linia filiației hoffmanniene și poeiene (E.T.A. Hoffmann și Edgar Allan Poe). Dacă încercăm să-i descoperim rădăcinile, le vom găsi în așa-numitul roman „negru” sau *gotic*, a cărui patrie poate fi socotită Anglia, adevăratul model al geniului fiind stabilit de Horace Walpole cu romanul său *Castelul din Otrando*. Cu izvoarele pornind din mitologie și folclor, *fantasticul* devine o componentă organică a romanului gotic. Există mărturii certe cu privire la pasiunea juvenilă a lui Dostoievski pentru celebrele romane ale scriitoarei engleze Anne Radcliffe (1764–1823) care se încadrează în tradiția romanului negru. În 1861, pregătind o călătorie în Italia, Dostoievski îi scria poetului I.P. Polonski: „Începând cu romanele Annei Radcliffe pe care le-am savurat de la vârsta de opt ani, mi s-au întipărit în cap tot felul de Alfonsi, Katharine și Lucii...” (*Scrisori*, 1989, I, 302). Într-adevăr, în Rusia aveau un succes aproape senzațional nu numai principalele opere ale romancierei engleze (*Misterele din Udolfo*, *Italianul* sau *Confesiunea penitenților negri* etc.), care i-au influențat pe lordul Byron și pe Walter Scott, dar și numeroase alte cărți scrise de epigonii ei obscuri (*Mortul viu*, *Napolitanul*, *Castelul lui Albert*, *Scheletul ambulant*, *Misterele turnului negru* etc.) care apăreau sub semnătura Annei Radcliffe. Nu pot fi omise nici numeroasele valențe ale fantasticei din opera americanului Edgar Allan Poe (populată de oameni obsedați, de maniaci halucinați) care, prin forța de penetrare analitică în zonele tenebroase ale psihismului uman, ale proceselor

psihopatologice, poate fi socotit unul din precursorii lui Dostoievski. Într-un articol consacrat (în 1861) scriitorului american, Dostoievski definea cu intuiția sa mistică esența fantasticului poenian, care „nu este un gen propriu-zis fantastic”, deoarece „toate detaliile imaginii sau ale evenimentului” sunt redade atât de pregnant, „încât nu se va putea să nu vă convingeți de verosimilitatea lor...”, și în concluzie spunea: „La Poe, chiar dacă există fantasticul, este un fel de fantastic material...” (Dostoievski, *Opere complete*, Gosizdat, 1926–1930, XIII, p. 524, apud Tamara Gane, 1966, pp. 566–567).

Experimentându-și neîncrederea în idealul etic și estetic al realismului iluminist, romanul gotic și, mai târziu, fantasticul romantic cultivă gustul pentru terifiant, pentru enigmatic, fascinația straniului, uneori absurd și oniric, frizând domeniile inconștientului, subconștientului, iraționalului. Nume ca Mathew Gregory Lewis cu al său faimos *Călugar*, sau C.R. Maturin cu *Melmoth răutăciosul* ilustrează genul, prelungindu-i existența până în plin romantism, căci *Melmoth*, ultimul roman gotic mai important, apare în 1820. El a fost curând tradus în Rusia și figura în biblioteca lui Dostoievski, alături de alte cărți atribuite aceluiași autor ca, de exemplu, *Spovedania unui englez care se droga cu opium* (aparținând, de fapt, lui Thomas de Quinsey), alături de *Memoriile unui diavol* de Frédéric Soulié, *Astrologul* lui Walter Scott, *Lacul Ontario* de Fenimore Cooper, de romanele lui Eugène Sue etc.

Încă din tinerețe, Dostoievski a fost intens preocupat de problemele acestei formule literare, iar mai târziu vorbind despre propria sa creație el o considera un exemplu de realism fantastic. Este firesc ca interesul său cognitiv să se îndrepte de timpuriu spre personalitatea romanticului german E.T.A. Hoffmann. La șaptesprezece ani mărturisea (în scrisoarea din 9 august 1838) că-l citise pe Hoffmann „în întregime. [...] În original și în versiune rusă”. Mai jos, în subsol scria: „Am un proiect: să mă prefac nebun. [...] N-au decît să turbeze oamenii ca să mă vindece, să mă readucă în mințile mele”. Desigur, fenomene ca dedublarea personalității, ipostazele nebuniei, analizate de Edgar Poe (începând

cu nuvela *William Wilson*) prin prisma fantasticului și a parapsihologicului, a luptei dintre conștiință și tenebrele inconștientului, formează, într-un amalgam diferit, miezul literaturii și la Hoffmann, la care însă Dostoievski respingea imixtiunile pur supranaturale și înclinația spre miraculos. Dostoievski era un mare admirator al scriitoarei George Sand (a tradus în tinerețe romanul *Ultima Aldini*). El a fost impresionat de metamorfozele eroului pe linia dedublării din nuvela *Teverino* de George Sand (iubita lui Frédéric Chopin), despre care scria chiar în perioada în care lucra la *Dublul*: „În veacul nostru nu s-a mai scris nimic asemănător. Aici oamenii sunt *arhetipuri* (subl. ns.)” (*Scrisori*, 1989, I, p. 83). Dostoievski vorbea clar despre *oameni ca arhetipuri* în 1845, or teoria lui Jung asupra arhetipurilor apare peste aproape un secol (C.G. Jung trăiește între 1875 și 1961!).

Toate aceste filoane și experiențe artistice, inclusiv literatura satanică cultivată de romantism, pe care o cunoștea, au concurat la cristalizarea viziunii și metodologiei artistice a genialului scriitor rus.

Referindu-se la „afinitatea remarcabilă” dintre Dostoievski și E.T.A. Hoffmann, mai ales în lucrări ca *Dublul*, *Însemnări din subterană* și *Eternul soț*, Tudor Vianu observă cu pătrundere: „Ca și în povestirile scriitorului german, apar și la Dostoievski oameni demonici și viziunile lor. Dar pe când fantasticul are de obicei la Hoffmann rolul pe care-l deține în basmul popular, el devine la Dostoievski un mijloc al analizei morale, al investigației celei mai profunde a conștiinței” (1963, pp. 215–216).

Iată ce-i scria Dostoievski lui Turgheniev referitor la povestirea acestuia *Fantomele* (scrisoarea din 23 decembrie 1863): „... *Fantomele* dvs. reprezintă un act destul de cutezător și vor constitui un model excelent (pentru noi toți). [...] Forma *Fantomelor* îi va nedumeri pe toți. Dar latura lor reală este în măsură să satisfacă orice nedumerire, exceptând, poate, nedumerirea proștilor și a celor care, în afară de propaganda lor, *nu doresc* să înțeleagă nimic. [...] Principalul este să surprindă și latura reală.

După părerea mea, în *Fantome* [...] elementul real există cu prisosință. [...] Forma *Fantomelor* este admirabilă. [...] Rămâne întrebarea dacă fantasticul are dreptul la existență în artă. [...] Dacă se poate critica ceva în *Fantome* este că *nu sunt îndeajuns de fantastice* [...]. Ar fi trebuit și mai multă îndrăzneală [...]. Ideea *Fantomelor* este actuală și asemenea opere fantastice *sunt cât se poate de pozitive* (Scrisori, 1989, I, pp. 343–344).

Definindu-și singur metoda de creație prin *realism fantastic*, Dostoievski respingea nu numai canoanele și dogmele estetice consacrate, dar și terminologia uzuală a teoriei și criticii literare. Impulsul îi venea, după cum am mai arătat și, din experiența școlii romantice. La vârsta de optsprezece ani (în 1839) se afla sub înrăurirea filosofiei lui Friedrich Wilhelm Schelling (1775–1854) care a încercat să concilieze religia și filosofia, susținând natura revelată a adevărului [a scris *Sistemul idealismului transcendent* (1800), *Bruno sau despre principiile divine și naturale* (1802), *Despre esența libertății umane* (1809)]. Influențat de filosoful romantic german, tânărul Dostoievski îi scria fratelui său: „Observă că poetul în elanul inspirației îl descifrează pe Dumnezeu, prin urmare el împlinește misiunea filosofiei. Așadar, extazul poetic este, în fond, o revelație filosofică” (Scrisori, 1989, I, pp. 50–51, apud Tamara Gane, 1966, p. 624).

Eroul romanului *Noaptea albă* (1848) este și el un poet care nu îndrăznește „să-și încredințeze tiparului stihurile”, și totuși un poet, „pentru că el însuși este meșterul-faur al vieții sale, pe care o creează singur, clipă de clipă, și mereu în alte forme, după vrerea inimii și bunul său plac”. Sunt cuprinse aici mai multe idei filosofice ale psihologului F.M. Dostoievski: a) fiind un *meșter-faur al vieții sale*, el nu creează literatură ci de-a dreptul *viață*; b) această *viață* o creează și o recrează artistic și *singur* (fără influențe!); c) creația sa este *după vrerea inimii*, adică izvorăște mai mult *din inimă* și mai puțin din rațiune (vezi, de exemplu, Vasile Dem. Zamfirescu, *Între logica inimii și logica minții*, București, Editura Trei, 1997).

În studiul introductiv (la Dostoievski, *Opere*, vol. 11, 1974, pp. 7–42), *Dostoievski și „dostoievskismul”*, esteticianul Ion Ianoși face referiri ample la metoda realismului fantastic. El scrie: „Împletirea dintre real și imaginar, verosimil și absurd, fizic și metafizic, împletire rezultată nu din neutralizarea celor două laturi, nu din anihilarea lor reciprocă într-o «țară a nimănui», ci din concomitenta lor exacerbare, este semnul distinctiv al tuturor «povestirilor fantastice»”. Noi am adăuga că secretul realismului fantastic, al suprarealismului dostoievskian derivă, la o analiză psihologică, și din alte *împletiri*: împletirea dintre psihic și metapsihic (Dostoievski întemeiază o *metapsihică a spiritului*), între spirit și suflet (un „topos uitat al filosofiei”, cf. V. Dem. Zamfirescu, 1997, pp. 17–21), între cuget și iubire, între Eros și Thanatos (relație studiată ulterior de către psihanaliști ca S. Freud, E. Fromm, H. Marcuse etc.), dintre normalitate și nebunie etc. Realismul fantastic este rezultanta complementară a acestor împletiri opuse.

I. Ianoși poposește în studiul său asupra împletirii dintre realitate și vis, arătând că nicio realitate nu i se pare lui Dostoievski mai autentică decât visul, „niciun adevăr atât de incontestabil ca acela intuit în stare de halucinație”. Extraordinar de interesant și provocator, din unghiul de vedere al psihologiei adâncurilor a lui Dostoievski: *intuiția adevărului în stare de halucinație* (am discutat anterior despre *intuiția mistică creatoare* la Dostoievski, și vom mai reveni și în continuare). După observația lui Ion Ianoși, estetica *paradoxală* dostoievskiană corespunde unei situații paradoxale obiective, pe care scriitorul rus o asimilează în cel mai original mod în trei „povestiri fantastice” care alcătuiesc împreună un triptic perfect: *Bobok* (februarie 1873), *Smerita* (noiembrie 1876) și *Visul unui om ridicol* (aprilie 1877).

„Bobok” este o onomatopee, reproduce zgomotul unei bule de aer care pocnește pe suprafața unei mlaștini. *Însemnările unui oarecare* poartă deci un titlu fantastic, și acest oarecare Ivan Ivanici își începe confesiunea ridiculizând „realismul”, explicând

dispariția idealurilor iluministe (Voltaire) și a caracterizărilor univoce (cel mai deștept dintre noi se consideră măcar o dată pe lună un prost!). Într-un cuvânt, el se recomandă ca un *locuitor al „subteranei”*, refugiat de mizeriile materiale și sufletești în băutură, și care, într-o acută stare de ebrietate, ajunge să „audă” și să „vadă” aievia grotesc-înfricoșătoarea împărăție a morții (un gen de „*delirum tremens*”, ca element pentru o psihopatologie a alcoolicii în stil dostoievskian). După remarcile pătrunzătoare ale lui I. Ianoși, *fantasticul rezultă din chiar „realitatea” subteranei*: în căutare de amuzament, Ivan Ivanîci se oprește într-un cimitir, unde, grație creierului său îmbibat cu alcool, „asistă” la discuțiile de curând decedaților general-maior Pervoiedov, consilier intim Tarasevici, baron Klinevici, Avdotia Ignatievna. [...] Pe urmele lui Gogol, farsa se transformă într-o „abisală parabolă a necredinței”. Știind că până la totala lor putrefacție le-a mai rămas puțină vreme, ei decid să se elibereze de toate convențiile, să le fie „totuna”, să nu se mai rușineze de nimic. Pentru că, după două luni rămâne doar un „bobok”, își învață Klinevici confrății, „de aceea să ne organizăm «viața» pe temelii noi și raționale, să nu ne mai jenăm, să ne povestim cu glas tare cele mai intime întâmplări ale biografiei, să ne despuim de toate, să ne dezgolim, să «trăim» aceste două luni în cel mai nerușinat adevăr!”

Viziunea lumii de dincolo de mormânt, numai a trupurilor și numai atât timp cât o permite procesul dezagregării lor, continuă speculația lui Dostoievski asupra „*sufletelor moarte*” din lumea de aici, indiferente și cinice, lipsite de ideal și ca atare convinse că totul e permis. Între două-trei luni și două-trei sau șase decenii nu există diferențe, și dacă acest răstimp se golește de sens atunci devine asimilabil morții, iar oamenii, ca niște „cadavre vii”, încep să semene cu organismele primare, cu perspectiva putrefacției implacabile. Este vizată din nou necredința ateului, dar totodată a oricărui imoralist, dispus, în demențialul său solipsism (latinește: *solus ipse*, „numai el însuși”), să identifice lumea cu jalnica sa existență de câteva luni sau ani, și predispus tocmai de aceea să

dinamiteze universul. Dansul macabru al morților vii și al viețuitoarelor moarte este întrerupt, după legile plăsmuirilor grotești, de strănutul neașteptat al „observatorului” Ivan Ivanîci.

În studiul *De la romanul „gotic” la realismul tragic-fantastic al lui Dostoievski*, George Steiner (1969, pp. 75–92) introduce atributul *tragicului*. El arată că în romanele dostoievskiene se poate distinge „tragicul” de „fantastic”, deși ele sunt deseori împletite. În *Idiotul* realismul este „tragic-fantastic” întrucât autorul caută să dea un tablou complet și adevărat, concentrând elementele abia incipiente ale crizei ruse, în momente de dramă și fulgurantă revelație.

Episodul morții lui Kirillov, în *Demonii*, ilustrează punct cu punct – după părerea lui G. Steiner (1969, p. 85) – procesul prin care imaginația neogotică și mecanismul groazei ne conduc spre efectul tragic. Romanul dostoievskian este un „roman de groază”, în sensul în care James Joyce îl atribuie cuvântului „groază” în *Portret al artistului*: „Groaza este sentimentul care izbește spiritul în fața a tot ceea ce este mai grav și mereu prezent în suferințele omenеști și îl face să atingă cauza sa secretă”.

Fantasticul îi servește lui Dostoievski ca metodă și concept prin care prezintă ritualul tragic și îl înalță deasupra platitudinii vieții obișnuite; prin fantastic el pătrunde în străfundurile spiritului pline de real, dar adevărat, un real ascuns și greu accesibil.

1.4. Metoda autoanalizei dostoievskiene

După dicționarul de psihanaliză coordonat de Roland Chemama (1997, p. 49) *autoanaliza* (engl. *Self-analysis*; germ. *Selbstanalyse*) este „analiză a subiectului efectuată de el însuși, luând de la psihanaliză tehnicile de asociație liberă și de interpretare a viselor”. Sigmund Freud, care a trebuit să fie propriul său psihanalist, a insistat tot mai mult asupra caracterului limitat al unei autoanalize și asupra faptului că aceasta este insuficientă pentru formarea unui psihanalist. În schimb, este incontestabil că la psihanalist autoanaliza continuă după ce el a făcut propria sa cură.

Autoanaliza, din unghi de vedere strict științific, se diferențiază de introspecția clasică (dezvoltată de Wilhelm Wundt 1832–1920) prin faptul că recurge la interpretarea viselor și a asociațiilor libere.

Două decenii au trecut de la moartea lui Freud (din 1939) până când francezul Didier Anzieu (1959) a dezvoltat autoanaliza ca metodă de explorare a înconștientului de către subiectul însuși, cu sau fără controlul psihanalistului, dar respectând principiile și procedeele psihanalitice.

În creația sa artistică, Dostoievski a folosit autoanaliza cu mult timp înainte de S. Freud și D. Anzieu. V. Rozanov (1997, p. 81) consideră că autoanaliza dostoievskiană este un fel de meditație asupra Sinelui în diferitele lui stări, stadii și treceri. De aceea, „operele lui nu pun în mișcare personaje finalizate, fiecare cu concentrarea sa interioară, ci o serie de umbre ale unei singure entități: sunt parcă diferite transformări, diferite meandre ale unei singure ființe spirituale care se naște sau moare”. Astfel, Dostoievski reușește să realizeze o analiză a spiritului uman *în general*, dar aplicată asupra lumii interioare a unui personaj viu.

Iată câteva din secretele metodei dezvăluite de autor în încheierea *Amintirilor din casa morților*: „Mi-aduc aminte, iarăși, că deși aveam în jurul meu sute de alți frați de suferință mă istoveam într-o *singurătate înfiorătoare* (subl. ns.) care cu timpul mi-a devenit *scumpă*. Însingurat sufletește în mijlocul acestei mulțimi de ocași, îmi revedeam în gând, pas cu pas, viața pe care am trăit-o, îmi analizam trecutul, îmi cântăream concepțiile și faptele până în cele mai mici amănunte și mă judecam singur cu toată asprimea; de multe ori chiar îmi binecuvântam destinul că îmi dăruise singurătatea fără de care nu m-aș fi supus acestei judecăți severe, și nici nu m-aș fi încumetat să întreprind o asemenea revizuire totală a vieții mele de până atunci...” (cap. IX, *Evadarea*). În ocnă, în singurătate și suferință, Dostoievski a avut timp să facă autoanaliză și analiză introspectivă. Autoanalizele realizate de majoritatea personajelor sale sunt, în mare măsură, autoanaliza autorului.

Mărturiile autorului cu privire la perioada siberiană sunt contradictorii. Dintr-o scrisoare aflăm: „Această viață lungă și incoloră, insuportabilă din punct de vedere fizic și moral, m-a frânt”. Cu toate acestea, „analiza interioară era în plină fierbere” (apud Tamara Gane, 1966, p. 613).

Deseori autoanaliza devine *introspecție*, ca o observare a conștiinței de către ea însăși. Ne autoanalizăm pentru a ne cunoaște și nu pentru a ne judeca: în acest sens, introspecția diferă de examenul de conștiință. Este o metodă de neînlocuit în psihologie, fiind fundamentală pentru autocunoaștere și pentru descifrarea enigmelor conștiinței de sine. Francezul Henri Bergson considera introspecția ca pe metoda metafizicii capabilă să ne arate drumul spre „Eul profund”, către „durata interioară” și către intuiția absolutului. Filosofia reflexivă (Jules Lachelier, 1832–1918; Jules Lagneau, 1851–1894) pornește de la introspecție (sesizarea unui conținut mental: a unei emoții, a unui sentiment) pentru a degaja apoi, prin reflecție, semnificația universală a conținuturilor de conștiință și situarea sentimentelor particulare și a atitudinilor în relații de intercondiționare în structura integratoare a personalității. J. Lagneau a preconizat (abia în 1890) o metodă de *analiză reflexivă* care, pornind de la procesele și acțiunile psihice ale conștiinței individuale, degaja sensul universal al acestora. Aceasta era, se pare, una din metodele psihologice utilizate în laboratorul de creație dostoievskian. La personajele lui Dostoievski se poate remarca o tendință de autoanaliză, de introspecție sau analiză reflexivă rareori în limitele normalității psihice și cel mai adesea ca *tendință anormală* de introspectare excesivă care conduce la o suspendare a contactului cu lumea empirică, dar care favorizează pătrunderile în lumea spiritului adânc și ascuns. Această tendință este evidentă la personajele psihastenice. La schizofreni (Ordinov din *Gazda*, Ivan Karamazov) se substituie lumea interioară lumii reale.

În planul culturii universale, foarte frecvent creația lui Dostoievski este încadrată în categoria *literaturii de analiză introspectivă*.

1.5. Personajele sunt propriii lui „copii”, fiecare fiind o altă mască a sa!?

Ca un adevărat „stăpân al casei” (expresia aparține lui O. Kaus, 1923), lăsându-și personajele ca pe „propriii lui copii, fiecare fiind o mască a sa” (punctează metaforic A.V. Lunacearski, 1956), să zburde în voie, Dostoievski nu intervine în *haosul*, în învălmășeala de pasiuni și idei cu care acestea se înfruntă. Fiecare „voce” exprimă o „convingere”, este „un punct de vedere asupra lumii” (M.M. Bahtin, 1969), fiecare demonstrează propria lui teză” (Lunacearski), fără ca autorul să-și impună punctul lui de vedere, așa cum se constată la Honoré de Balzac, de pildă, în lungile lui raționamente și deducții logice. Dar nici nu încearcă să facă „ordine” în această pluralitate haotică și întotdeauna antagonică, așa cum acționează cu regularitate acel „principiu ordonator” în creația shakespeariană (Tamara Gane, 1966, p. 632). Dostoievski nu scapă din mână bagheta sa de mare maestru, dirijor și scamator, chemat să dirijeze o orchestră cu disonanțe stridente, uneori, dar bine legată în răsunătoarele ei acorduri din care se recompune tonalitatea melodică principală.

O astfel de orchestrație, oricât ar părea de paradoxal, se face auzită și în romanul-monolog *Nopti albe* (1848). Și aici există muzică, conform concepției lui Dostoievski că o operă literară trăiește nu atât prin semnul exterior al cuvântului, ca modalitate a descrierii sau narației, ci prin sugerarea auditivă a melodiei ei interioare. De aceea, cititorul, parcurgând paginile unei opere literare, trebuie întâi de toate „s-o audă”. Rostindu-și „propriul său verdict”, acest intelectual reflexiv (din *Nopti albe*) și analist subtil – ca „propriul copil” sau „propria mască” a lui Dostoievski – apare într-o postură dublă, de acuzat și acuzator. În perspectiva unei fericiri *reale*, obișnuite, alături de ființa iubită el este gata să renege tot ce plăsmuise în „visurile lui fantastice”, în „noptile lui albe și fantastice”. Apariția neașteptată a „logodnicului”, care schimbă cursul evenimentelor, este aproape salvatoare, fiind, desigur, una din acele mișcări magice ale baghetei genialului

scamator. Eroul său nu cade doborât (ca în operele lui Gogol), el nu-și pune capăt zilelor, de fapt „noptilor” sale albe, și nici nu ajunge la degradarea totală, culminând cu nebunia și sinuciderea, asemenea muzicantului Efimov din *Netoșka Nezvanova* (1849). Ideea redresării prin sacrificiu și abnegație, acel *catharsis* purificator prin suferință, rămâne dominantă. „Doamne! O clipă doar! O întreagă clipă de încântare sublimă. [...] Oare nu este de ajuns chiar și pentru o viață de om?...”, răsună în tonalități majore ultimele acorduri ale acestui fermecător, fantastic poem în proză care este *Nopti albe*. Poate că atât acest erou tragic cât și Efimov, care înnebunește și se sinucide, nu sunt decât două ipostaze ale personalității scriitorului, sau poate două trăiri, în care se ȣes speranțe și disperări, în două momente diferite de viață. Nu este decât o ipoteză a noastră!

1.6 Romanul polifonic – metoda „compozitorului muzical”

M. Bahtin, în eseu *Dante și romanul polifonic al lui Dostoievski* (reprodus și în „Secolul 20”, nr. 4, 1969, pp. 63–66), dezvoltă teoria polifoniei personajelor în creația dostoievskiană.

Polifonie este un termen muzical care desemnează – după cum stă scris în dicționare și enciclopedii – arta și tehnica suprapunerii a două sau mai multe părți vocale sau instrumentale, a căror dezvoltare este în același timp orizontală (contrapunct) și verticală (armonie).

M. Bahtin ne avertizează că există o trăsătură caracteristică pentru viziunea artistică a lui Dostoievski, care a fost neînțeleasă, sau prea puțin apreciată în literatura critică: „Categoría fundamentală pentru viziunea artistică a lui Dostoievski nu este devenirea, ci *coexistența și interinfluența reciprocă*”. Spre deosebire de Goethe, Dostoievski căuta să-și reprezinte etapele în simultaneitatea lor, să le confrunte și să le compare în perspectivă dramatică, refuzând să le așeze într-o serie consecutivă. Pentru el, a analiza universul însemna a îmbrățișa întregul conținut ca simultan și a descifra relațiile reciproce dintr-un anumit moment.

Această năzuință de a vedea universul într-o „serie de coexistențe, de a percepe și a înfățișa totul, alături și în același timp, parcă în spațiu și nu în timp, îl face să dramatizeze în spațiu chiar contradicțiile lăuntrice și etapele interioare din dezvoltarea unui singur om, obligându-și eroii să discute cu un *alter ego*, cu diavolul, cu caricatura lor proprie (Ivan și diavolul, Ivan și Smerdeakov, Raskolnikov și Svidrigailov)”. Prin această trăsătură specifică se explică – după părerea lui Bahtin – și faptul că la Dostoievski sunt frecvenți eroii pereche: „din fiecare contradicție existentă în sufletul unui om, Dostoievski caută să facă doi oameni pentru a sublinia dramatismul acestei contradicții și a-i da o desfășurare cu caracter spațial”. Este evidentă metoda lui Dostoievski de a concentra într-o clipă o varietate calitativă cât mai mare.

Numai dacă toate evenimentele sunt simultane și dacă personajele coexistă și se influențează reciproc se poate atinge sfera eternității, pentru că „în eternitate, în concepția lui Dostoievski, totul este simultan și totul coexistă”. Adică, eternul este sinergie (I. Mânzat, 1999). Fiecare fenomen avea pentru el două sensuri și o varietate mare de manifestări. Dar toate aceste contradicții și dedublări nu se mișcă pe linia timpului, în serii, ci se desfășoară „în același plan, așezate alături sau opuse una alteia, concordante dar fără a se contopi, sau contradictorii ca o veșnică armonie de voci care nu se contopesc sau ca o dispută fără sfârșit”.

M. Bahtin susține că acest talent de geniu de a auzi și de a percepe toate *glasurile concomitent și dintr-odată*, talent pe care nu-l mai găsim decât la Dante, i-a îngăduit lui Dostoievski să creeze *romanul polifonic*, o metodă de creație unică și originală cu o mare forță de persuasiune asupra cititorului. Fundamentul pe care s-a construit romanul polifonic dostoievskian a fost creat – după Bahtin – de „complexitatea obiectivă, caracterul contradictoriu și polifonic al epocii în care a trăit, situația lui de raznocineț și de hoinar social, biografia oglindind bogăția multiplană a vieții și, în sfârșit, capacitatea de a vedea lumea în interacțiune și coexistență...”.

Dostoievski nu concepe și nu înfățișază „idei în sine”, în sensul platonian al noțiunii, sau „existența ideală”, în accepția fenomenologilor. Pentru Dostoievski nu există idei, noțiuni, situații care să fie ale nimănui, care să fie „în sine”. Și „adevărul în sine” el ni-l înfățișază în spiritul ideologiei creștine întruchipat în Iisus Hristos, adică ca pe o personalitate care intră în relații reciproce cu alte personalități. De aceea – observă M. Bahtin – Dostoievski nu înfățișează viața ideii într-o singură conștiință și nici interacțiunea dintre idei, ci *interacțiunea conștiințelor în sfera ideilor*. Iar întrucât conștiința apare în universul lui Dostoievski nu în perspectivă istorică, pe calea creșterii și dezvoltării sale, ci alături de alte conștiințe, ea nu se poate concentra asupra evoluției sale logice imanente și intră în acțiune reciprocă cu alte conștiințe. „Niciodată la Dostoievski conștiința nu se autodomină, ea se află în schimb în relații încordate cu alte conștiințe.” Este un gen de *conștientă cuantică* care se extinde prin rezonanță (I. Mânzat, 2007, pp. 683–693). Fiecare stare sufletească, fiecare idee, în interiorul ei, capătă un caracter dialogat, o nuanță polemică, se luptă cu sine însăși, sau, dimpotrivă, suferă influențe din afară, ea nu se concentrează pur și simplu asupra obiectului său, ci privește perpetuu în jur, de unde îi vin influențele.

„Orice idee pe care o afirmă eroii lui Dostoievski («Omul din subterană», Raskolnikov, Ivan Karamazov, Mișkin etc.) apare de la început ca o *replică la un dialog neterminat* (subl. ns.). Ideea nu tinde spre finisare, spre un întreg armonios cu caracter de monolog. Ea trăiește încordată în tangență cu altă idee, cu altă conștiință. Într-un fel cu totul special, ea este indisolubil legată de om și de evenimentele care se petrec în jurul lui.” Iată, din nou, rezonanța spirituală!

Referindu-se la *polifonismul* caracteristic metodei artistice dostoievskiene, A.V. Lunacearski releva acel „lanț nesfârșit de tipuri, de la revoluționari la obscuranțiști” care, ieșind din universul interior al scriitorului „unde au fost plămădiți..., încep să vorbească fiecare cu vocea sa distinctă, îi scapă din mâini,

demonstrând fiecare propria lui teză” (*F.M. Dostoievski în critica rusă*, 1956, p. 444). Această structură polifonică care creează *impresia de infern dantesco* în ale cărui cercuri se mișcă personajele mânate de pasiuni și impulsuri subconștiente se poate remarca în foarte multe dintre operele sale. *Stepancikovo și locuitorii săi* (1859) este considerată prima operă polifonică, dar culmea polifoniei personajelor este atinsă în romanul *Frații Karamazov* (1880).

D. Merejkovski (1909, p. 58) afirmă că „toată forța artistică a lui Dostoievski este concentrată în dialog”. În dialog se înnoadă și se deznoadă totul. Merejkovski considera că (și poate nu exagera) „în toată literatura modernă nu găsim un scriitor care să-l egaleze pe Dostoievski în ceea ce privește măiestria dialogului”.

Când îl citești pe Dostoievski este imposibil să nu-ți dai seama de la primele cuvinte, nu judecând după conținutul replicilor, ci după *felul în care sună vocile*, cine anume vorbește: vorbește Feodor Pavlovici Karamazov, sau starețul Zosima, Raskolnikov sau Svidrigailov, prințul Mișkin sau Rogojin, Stavroghin sau Kirillov etc. În limbajul straniu, parcă nerusesc, încâlcit, al discursurilor pe care le rostește nihilistul Kirillov (*Demonii*), simțim note deosebite, ciudate, înfiorătoare, prevestitoare ale unui viitor amenințător, și totodată note bolnăvicioase, pline de încordare, de parcă ne-am aștepta la un atac epileptic. O altă *rezonanță* are limbajul atât de simplu, atât de rusesc, de apropiat de limba poporului al prințului Mișkin.

Dostoievski nu are nevoie să descrie exteriorul personajelor sale, căci felul lor specific de a vorbi, rezonanța vocii lor ne fac nu numai să le cunoaștem gândurile și sentimentele, dar să le vedem și chipurile.

Ion Ianoși (1968a, pp. 24–27) arată că, în operele lui Dostoievski, ideea este concretă, singulară, sensibilă, întrucât aparține *cuiva*, întrucât este a unei persoane, deci o *idee personificată* pentru că se confundă cu un glas, cu o intonație. *Ideea-voce* este un atribut original al metodologiei esteticii la Dostoievski. Ceea ce din punct de vedere „plastic” părea abstract, devine, sub

raport „muzical”, concret, individual, irepetabil. Vorbind despre umilitoarea voluptate a durerilor de dinți, omul din subterană ne invită să ascultăm „gemetele unui om instruit din secolul al XIX-lea” (*Sobranie...*, 1956–1958, IV, p. 143, apud I. Ianoși, 1968 a, p. 24). De fapt, pe tot parcursul acestei lecturi suntem nevoiți „să ascultăm gemetele, șoapta și țipătul, ruga și blestemul aceluia care singur se consideră *șoarece* (subl. ns.) și nu om, un *șoarece hiperconștient* (subl. ns.), cufundat în mocirla puturoasă a bârlogului său subteran”. După cum remarcă cu pătrundere I. Ianoși, operele lui Dostoievski sunt construite din uriașe destăinuiri, nesfârșite monologări și dialogări, din împletirea polifonică, contrapunctată sau armonizată a diverse voci. Eroii trăiesc cel mai intens viața atunci când și-o povestesc: fac neîncetat mărturisiri, se confesează tot timpul, participă la palpitante dueluri verbale cu ei înșiși, se contrazic, se acuză și se apără, își desconspiră sentimentele cele mai intime etc.

I. Ianoși (1968 a, p. 26) susține că literatura „vizuală” este de obicei obiectivă, cea „auditivă” trebuie cu necesitate să fie subiectivă, ca și muzica sau poezia lirică. Pe omul din subterană îl obsedează amintirea unei întâmplări vechi „ca un motiv muzical supărător de care nu te poți debarasa”. Dostoievski însuși devine „compozitor”, realizând tocmai prin intermediul unei tehnici muzicale osmoza dintre abstract și sensibil. Omul din subterană n-are nici măcar nume propriu, necum o înfățișare palpabilă, trăsături fizice concrete, un portret pictural. El are în schimb voce, iar vocea este a lui și numai a lui, cu un timbru și o modulație pe care nu le putem confunda cu ale altcuiva. „Glasul său șerpuiește nervos, trepidant, isterizant, gata-gata să contopească cuvinte și idei într-un teribil geamăt, țipătul de groază al condamnatului la moarte ori scrâșnetul din dinți al celui care știe chiar fără vreo intervenție străină că i-a sunat ceasul din urmă.” „Omul concret, sufletul său, muzica celor spuse, gândite și simțite de el – iată imperiul lui Dostoievski, stăpânit cu autoritatea monarhului absolut” (I. Ianoși, 1968 a, p. 27).

Metoda polifoniei poate fi asemănată cu *psihologia consonantistă* (1938) a lui Ștefan Odobleja (1902–1978), celălalt mare „compozitor” al psihologiei: între procese și stări se realizează relații complexe caracterizate prin consonanțe, disonanțe și rezonanțe. Consonantica odoblejiană confirmă polifonia dostoievskiană.

De asemenea, când M. Bahtin (*op. cit.*) observa năzuința lui Dostoievski de a vedea universul ca pe un lanț de coexistențe în care se percepe totul (toate părțile) împreună și în același timp, această observație are o asemănare izbitoare cu *psihologia sinergetică* (I. Mânzat, 1999) care susține că procesele psihice sunt părți ale unui sistem dinamic și complex care cooperează toate împreună și deodată și unele prin altele, nu unele după altele. Polifonia personajelor este, în mod cert, o cooperare de tip sinergetic (gr. *sin* = împreună, *ergon* = lucru).

1.7. Conflictul dintre Eu și alter ego: personajele se vorbesc pentru „celălalt”

De la *alter*, desemnând în latină „altul”, filosofia și psihologia au derivat conceptul de *alteritate*. În sensul cel mai general, înseamnă trecere a unei existențe sau ființe (umane) de la o stare la altă stare sau stare tranzitorie a existenței umane, fixată momentan și distinctă de stările care o preced și de cele care o urmează. Dar alteritatea mai poate semnifica și revelația divinității ca deosebită de identitatea ei (scolastica medievală) și caracterul transcendent al *sacralului* în raport cu fenomenele profane (R. Otto, *Das Heilige*, 1917). În procesul de *individuaire*, de descoperire a Sinelui ca centru de ordine și sens interior apare o diferențiere între Sine și alter ego, între Sinele real și *persona* (masca publică a personalității). Elaborând arhetipurile de *anima* și *animus* ca aspecte feminine ale sufletului la bărbat și aspecte bărbătești ale sufletului la femeie, este profund implicată alteritatea (C.G. Jung).

Personajele lui Dostoievski au o capacitate de dedublare și de multiplicare a Eului, de a purta diverse măști („persona”), de a

se transpune în situația altuia (empatie). C.G. Jung, în *Personalitate și transfer* (1916, trad. rom. 1996, p. 104), spune: „Majoritatea covârșitoare a oamenilor este cu totul incapabilă să se transpună individual în starea sufletească a altcuiva. [...] Chiar și persoana despre care credem că o cunoaștem cel mai bine și care ne confirmă ea însăși că o înțelegem în totalitate ne este în fond străină. Este diferită”.

Trecând în plan psihopatologic, *alter*-ul sau *alteritatea* poate deveni *alterare a Eului*, un ansamblu de limitări și de atitudini anacronice dobândite de Eu și care au consecințe defavorabile asupra posibilităților de adaptare (Jean Laplanche și J.B. Pontalis, 1994, pp. 41–42). Sigmund Freud, în 1896 (în *Noi observații asupra psihonevrozelor de apărare*, apud S. Nacht, *Causes et mécanismes des déformations névrotiques du moi*, în „Revue française de Psychanalyse”, 1958, nr. 2, pp. 199–200), referindu-se la paranoia, distinge de delirul ca întoarcere a refutalului un delir secundar, *delirul de interpretare*, numit și delir „combinatoriu” sau delir „de asimilare”. Acesta este semnul unei adaptări a Eului la ideea delirantă; paranoicul sfârșește prin a fi *un spirit fals* în tentativa sa de a atenua contradicțiile dintre ideea delirantă primară și funcționarea logică a gândirii sale (la Dostoievski: Raskolnikov, Goliadkin, Marmeladova, Ivan Karamazov etc.). Alterarea Eului, atât de frecventă în operele lui Dostoievski, ar putea fi asemănată unui *montaj comportamental* care poate – după cum a demonstrat școala etologistă (Konrad Lorenz, J. Von Uexküll) – să funcționeze „în gol”, creându-și în mod artificial situații motivante. S. Freud (*op. cit.*) arată că Eul este forțat să caute în realitate situațiile capabile să înlocuiască pericolul originar.

În creația sa artistică, Dostoievski transpune întreaga problematică a alterității, a relației omului cu altul, într-o originală *dialectică tragică* – adoptată mult mai târziu de către existențialiști (M. Buber, A. Camus, J.-P. Sartre etc.) – care exprimă contradicția plină de suferință și chin existențial dintre Eu și lume.

Vizionarul din *Nopți albe*, aflând „povestea Nastenkăi”, visătoare și ea dar înzestrată și cu simț practic, generozitatea lui nu cunoaște margini. La fel ca și Devușkin, dar fără naivitatea dezarmantă a acestuia, el renunță la propria fericire, la dragostea poetic înfiripată în timpul plimbărilor pe cheiul singuratic al Nevei. Lucida Nastenka, cu tot romantismul ei visător, trăiește și ea o dramă în sufletul său, dar pe alte planuri, mai concrete. Ea luptă cu destinul și obține fericirea râvnită, întoarcerea logodnicului bănuț de trădare, păstrând totuși „în suflet poate mai mult decât dragoste” pentru generosul ei salvator. „O, Doamne! Dacă v-aș putea iubi pe amândoi deodată!” Este eterna formulă dostoevskiană a dualității sentimentelor. „O, dacă dumneata ai fi el!” sau „O, dacă el ar fi dumneata” sugerează aceeași dilemă a omului, care întotdeauna este *el însuși*, dar și *un altul* (o întâlnim la Goliadkin din *Dublul*, la Verhovenski și Kirillov din *Demonii*, la Ivan Karamazov).

Meditând la lecția acestei dialectici tragice a alterității la Dostoievski, scriitoarea Nathalie Sarraute (1969, pp. 102–109) a pus la baza întregii sale creații ideea unei substanțe psihice unice, anonime, pe care o găsim în fiecare dintre semenii noștri. Spre a-i cunoaște pe ei, să ne cunoaștem mai întâi bine pe noi înșine. Să ne cunoaștem propriile noastre străfunduri ale spiritului și vom avea astfel șansa să cunoaștem, câte puțin, din străfundurile celorlalți (apud Irina Mavrodin, 1969, p. 221).

Nathalie Sarraute inventează un limbaj propriu care alternează conversația, acea flecăreală a lui *man* în sensul heideggerian (făcută din clișee, din locuri comune, adeseori de proveniență livrescă, ansamblu de cuvinte atât de uzuale încât prin neutralitatea lor ele devin un fel de teren comun al neautenticului), cu *subconversația*, zona în care se manifestă inconștientul ascuns. Jacques Marie Lacan se referă la inconștient ca la un *limbaj*. Or, maestrul subconversației este Dostoievski, la care *subomul* său (omul subteranei) se trădează prin explozii, erupții neașteptate ale subconștientului său (transpersonal, jungian). Aceste răbufniri

surprinzătoare, aceste țâșniri din străfunduri se pot remarca la criminalii, femeile pierdute sau „sfinții” lui Dostoievski, al căror spirit este teatrul unor inedite lupte, căderi, căutări, iluminări, silnice porniri sau tulburi umbre.

În romanul psihologic al Nathalie Sarraute, caracterul și personalitatea sunt analizate până în stadiul de dezagregare, romanul ei rămânând totuși un roman psihologic, dar nu în sensul prozei tradiționale de analiză, denunțată de scriitoare, ci urmând orientarea dostoievskiană, direct sau prin intermediul artiștilor psihaнисти Marcel Proust, Virginia Woolf etc. Romanul său este un *roman psihologic existențial* și nu unul *existențialist*.

Incursiunile scriitoarei nu sunt *orizontale* ca la Robbe-Grillet, care utilizează un limbaj fotometric, nici pluridimensionale ca la Butor, ci obsesiv, monoton – o monotonie fundamentală care lucrează subtil asupra mentalului cititorului și pe care o regăsim la Dostoievski –, sunt *verticale*, „tatonând în bezna subterană cu instrumentul măritor și ambiguu al metaforei” (Irina Mavrodin, 1969). Grimasele, râsetele sardonice, contorsionările bufone, acțiunile ilogice ale personajelor dostoievskiene sunt și ele un *limbaj ambiguu*, un nivel de „subconversație”, un limbaj al inconștiențului (cf. J.M. Lacan, 1966).

Dar „jocul” acesta din adâncuri nu poate ființa decât dacă își află replica în unul sau mai mulți parteneri. Cu aceasta ne menținem pe terenul tipic dostoievskian. Ceea ce izbește în romanul lui Dostoievski este încăpățânarea, fervoarea maniacală cu care se caută între ele personajele. Oscilând permanent între orgoliu și umilință, între trufie și smerenie, ele *se vorbesc întotdeauna pentru „celălalt”*, pândindu-l așa cum animalul de pradă își pân-dește victima, „exultând de tulbure plăcere atunci când au atins în «celălalt» un punct vulnerabil, când au deschis în el o rană sau când în ei înșiși, sub agresiunea «celuilalt», se deschide o rană” (să ne amintim întâlnirea dintre Grușenka și Katerina Ivanovna din *Frații Karamazov*). Personajele dostoievskiene trăiesc cu intensitate, sunt medii hipersensibile și hiperemotive care se atrag

și se resping cu putere, năzuind *către o îmbrățișare supremă*, de ură sau de iubire, căutându-se unul pe altul în mii de arabescuri răutăcioase, caline, grațioase, fervente, crude, neîncetat mâinate de acel „*terrible desire to establish contact*” (Katherine Mansfield) de care vorbește Nathalie Sarraute referindu-se la Dostoievski, dar și la propria ei operă. Orice modificare în unul din partenerii aflați de față duce automat la modificări în celălalt. Sub *privirea celui alt* (expresia este existențialistă) fiecare este așa cum îl vede el. În această violență, în această dorință de posesiune, uneori și sexuală, a *celuilalt* simțim o metodă inedită de creație la Dostoievski.

1.8. Empatia și intropatia tip Dostoievski

Psihologul umanist american Carl Ransom Rogers (1902–1987) spune că „a fi empatic înseamnă a percepe cadrul intern de referință al altuia cu toate componentele sale emoționale «ca și cum» ai fi cealaltă persoană, dar fără a pierde condiția de «ca și cum»” (Rogers, 1959, p. 210). Deci, empatia este o rezonanță cu celălalt, o transpunere în situația și trăirea celui alt, intrarea în „pielea celui alt”.

Stroe Marcus s-a remarcat ca cel mai strălucit și competent psiholog român în cercetarea fenomenului empatic, pe care l-a studiat experimental în relația profesor–elev, relația actor–personaj și în literatură.

S. Marcus (1987, p. 12) observă că deși unii autori au încercat să pună fenomenul empatiei pe seama unui proces de *imitare* (ideea vine de la Theodor Lipps, 1903), totuși – după părerea sa – nu avem de-a face doar cu un simplu act imitativ. În creația actoricească empatia se transformă în condiție creatoare și nu rămâne un act scenic imitativ. După opinia lui S. Marcus (1987, p. 15), „scala de manifestare a fenomenului empatic este foarte variată și ea depinde de ponderea unuia sau altuia dintre procesele psihice pe care le antrenează comportamentul empatic. Pentru a se produce acest comportament sunt angajate atât procese cognitive, cât și procese afective, atât sistemul motivațional cât și cel

neurovegetativ, atât conduita conștientă, cât și cea care nu cade sub incidența conștiinței, toate aflându-se într-o interacțiune sui-generis. [...] Faptul că din această interacțiune individul dezvoltă, la un moment dat, o latură sau alta a comportamentului empatic se poate datora fie unei condiționări externe [...] fie unei condiționări interne...”.

În eseu *Empatia și literatura* (1994), scris împreună cu Doina Ștefana Săucan, Stroe Marcus abordează un evantai interesant de orizonturi tematice: caracteristicile comunicării de tip empatic, literatura – act de comunicare, empatia și creația literară, empatia și receptarea literaturii, comunicarea de tip empatic și literatura. În capitolul IV (pp. 50–62), autorii fac referiri semnificative la creațiile unor mari scriitori și prezintă punctele lor de vedere. Astfel, sunt provocatoare observațiile lui Julien Green consemnate în *Jurnal* (1982, p. 81): „Cred că în fiecare dintre noi există nu numai cei doi oameni despre care vorbește Sfântul Pavel, ci vreo duzină de personaje care se înțeleg rareori între ele și aproape totdeauna se contrazic. Unul dintre aceste personaje este un excentric – nu, să spunem mai exact, unul dintre aceste personaje este un nebun. Toți hămăie pe rând și nebunul are și el cuvântul lui de spus. Prezența sa este tolerată de tovarășii săi, cărora le vorbește despre neliniște, căci se bucură de o mare autoritate, iar în cazul multor scriitori dovedește talent, aș spune că este acolo unde se află talentul lor.” Parcă l-am fi ascultat pe Dostoievski!

S. Marcus și Doina Săucan (*op. cit.*, p. 58) observă că „prezentarea Eului omenesc ca o multitudine de Euri, ca justificare a manifestării capacității empatice în comunicarea interpersonală, a devenit o explicație valabilă și din perspectiva cercetărilor științifice, fie că acestea se referă chiar la psihologia scriitorului, fie la personalitatea oamenilor, în general”.

Sigmund Freud (1980, pp. 13–14), ocupându-se de implicarea creatorului în romanele psihologice, observă: „Specificul romanului psihologic se datorează în întregime înclinației scriitorului modern de a-și diviza Eul, prin autoobservație, în *Euri parțiale*

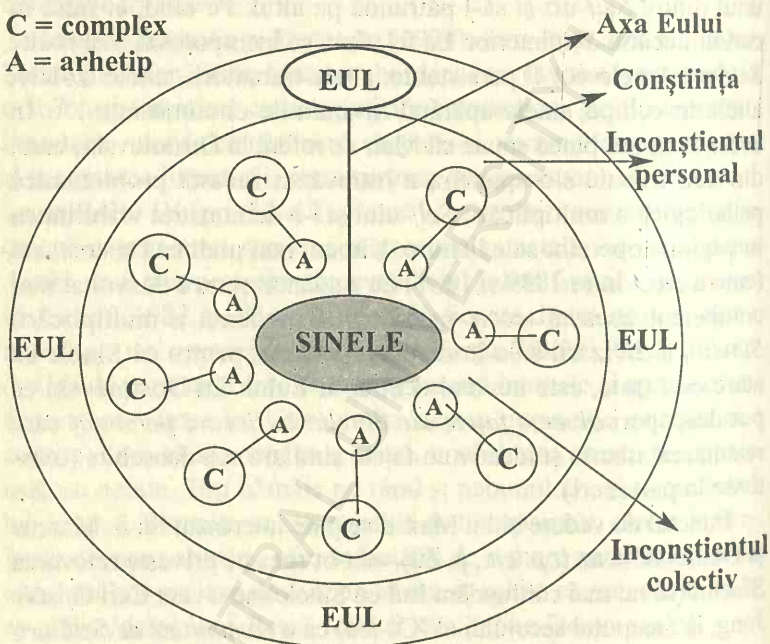
(subl. ns.) întruchipând în mai mulți eroi tendințe contradictorii ale vieții sale sufletești”. În același sens, J.M.M. Mair (1977, pp. 125–149) elaborează o concepție amplă cu privire la *Self*, ca o „comunitate de Self-uri”: „Mulți gândim și acționăm ca și cum am fi doi. Pentru moment, persoana poate fi încurajată să ignore unul dintre *Self*-uri și să-l pătrundă pe altul. Pe rând, el intră în cadrul fiecărui *Self* interior. La fel, dacă se încorporează mai multe *Self*-uri. Unele vor fi persistente, altele tranzitorii, unele izolate, altele în echipe, unele apărând în anumite circumstanțe...”. În acest citat, am putea spune că Mair se referă la Dostoievski, care, din nou trebuie s-o spunem, a întrevăzut această problematică psihologică a multiplicării *Self*-ului și i-a demonstrat viabilitatea în paginile operelor sale literare. Nimeni mai mult ca Dostoievski (care a creat între 1839 și 1881) nu a adâncit și nu a dezvoltat mai competent această teorie psihologică modernă a multiplicării *Sinelui*, a divizării sale în diverse ipostaze, pentru că Sinele ca atare este unic, este nucleul central al Eului. La Dostoievski se pot descoperi *diverse fațete ale Sinelui în fiecare personaj* care rezonază afectiv și ideativ cu fațete similare sau deosebite (existente la parteneri).

Punctul de vedere al lui Mair li se pare interesant lui S. Marcus și Doinei Săucan (*op. cit.*, p. 60), atât în ceea ce privește relevarea *Sinelui* (să nu mai confundăm Eul cu Sinele! ne-o cere Carl Gustav Jung, la începutul secolului al XX-lea) ca o *comunitate de Self-uri*, aceasta fiind una din premisele posibilității de care dispune omul de a empatiza cu alți oameni, cât și sub aspectul amplificării posibilității omului de a pătrunde în adâncuri și astfel a avea acces la intimitatea psihologică ascunsă în *Sinele* celorlalți. „Poate că aici are loc joncțiunea cea mai plauzibilă, mecanismul intim între creația literară și empatie.” Referindu-se la „noul roman”, Irina Mavrodin (1976, p. 62) precizează că „... personajul, în această literatură, nu mai este decât un raport între Euri multiple, *Euri ale autorului* care prin ambiguitate și echivocul structurilor deschise ale operei devin *Euri ale cititorului* (raportul între personaj și

cititor este modificat în sensul că al doilea este implicat direct, distanța dintre ei doi fiind total abolită”. Observația este interesantă, dar se confundă din nou Eul cu Sinele (eng. *Self*). Această confuzie o fac și unii psihologi, nu numai literații. Pentru a lămuri diferența, vom prezenta în continuare schema lui Jung.

C = complex

A = arhetip



Din această schemă reiese că *Eul* este factorul integrator care include conștiința, inconștientul personal (freudian) care conține complexe, inconștientul colectiv (jungian) care conține arhetipurile și *Sinele* (*Self*-ul) care este nucleul, centrul sferei Eului. Sinele central își răspândește influența în întreaga sferă. Cercul exterior reprezintă conștiința, având drept focar Eul, care gravitează în jurul sistemului cam în felul unei planete care gravitează în jurul Soarelui sau ca Luna gravitând în jurul Pământului. Într-o poziție intermediară față de conștient și inconștientul colectiv se

află inconștientul personal alcătuit din *complexe*, fiecare complex fiind legat de câte un arhetip – deoarece complexe sunt *personificări* ale arhetipurilor, modalități în care arhetipurile se manifestă în sufletul fiecărei persoane. Sinele este sinteza personalității, *Sinele este spiritul*. Psihologia creștină a adâncurilor a lui Dostoievski se află în consonanță cu această modelare a lui Jung, deși există și unele caracteristici proprii.

Așadar, *procesul de empatizare* (la Dostoievski) poate avansa până în adâncuri, adică poate să conecteze și să sinergizeze mai mult decât Eurile de suprafață sau complexe intermediare, el poate pune în relație de comunicare și de percepere reciprocă *Self*-urile din străfunduri. Acest proces de empatizare – după analizele noastre realizate asupra personajelor, textelor, scrisorilor și jurnalelor lui Dostoievski – se desfășoară în următoarele cinci faze:

- 1) mai întâi, scriitorul realizează o *autoanaliză*, o sondare a propriului psihism până în adâncul Sinelui de unde își ia, din diversele ipostaze ale Sinelui, modele care vor constitui personajele;
- 2) apoi, artistul intră într-o stare de *empatie extremă*, care poate să ajungă până la *intropatie* (punerea în locul obiectului chiar, nu doar al subiectului), între autor și „creatura” sa;
- 3) în a treia fază, empatia se adâncește și totodată se extinde până când devine o *psihosinergie* (comunicare împreună și deodată și unul prin altul) între creator și personajele sale;
- 4) această empatie extremă, împinsă mult până la forma psihosinergie, ajunge să se extindă și mai mult, până la o *psihosinergie globală*, adică o comunicare între autor-personaje-cititor;
- 5) în fine, cititorul ajunge atât de empatic față de personaje și față de scriitor încât *se îmbolnăvește*, se contaminează cu virusul dureros al dostoievskianismului: cititorul rămâne în suflet cu o apăsare misterioasă, cu un complex

de vinovăție, *ca și cum* el însuși ar fi înfăptuit crimele sau alte fărâdelegi comise de personaje.

Din câte sondaje am realizat în rândul admiratorilor lui Dostoievski, am putut desprinde aceste cinci faze (obligatoriu faza a cincea). De aceea, Dostoievski nu poate fi citit și nici nu poate fi gustat de către oricine, dar o dată luate în mână cărțile sale ele nu mai pot fi abandonate și nu mai pot fi vreodată uitate. Ceva din spiritul tenebros al lui Dostoievski și al personajelor sale pătrunde adânc în spiritul cititorului care este astfel contaminat, manipulat perpetuu de către „dostoievskianism”.

Ca o dovadă a marii capacități de empatizare a personajelor dostoievskiene este *ipostazierea multiplă a unui personaj*. Elemente surprinzătoare descoperă, în acest plan, esteticianul Ion Ianoși în postfața sa de la romanul *Demonii* (1981, pp. 893–940). Stavroghin, după ce își pierde adversarii, unul după altul, își mută teatrul de lupte copleșitoare în propriul său suflet plin de păcate și umbre. El devine nu doar eroul principal al romanului, „*ci singurul lui erou, multiplicat în diverse ipostaze* (subl. ns.), toate celelalte personaje există prin el și pentru el! Stavroghin trebuie să-și asume, *în același timp* (subl. ns.), rolul lui Faust și a lui Mefisto, al lui Hamlet, Claudius și Fortinbras”.

În *Carnetele* sale Dostoievski notează că prințul Nikolai Stavroghin are reputația de mare *Don Juan*. El rămâne „un Don Juan modern, care iubește de fapt ideea sa despre ispita și înnoirea umană, dar care în strâmtorile sale sufletești caută întotdeauna alinare – fără s-o găsească vreodată – la femei; fiecare victorie sentimentală sau erotică este pentru el un nou eșec, până la cel hotărâtor, cu Liza, la Skvoreșniki”.

I. Ianoși remarcă însă că Stavroghin este mai cu seamă un *Faust*, căutător al adevărului, al elixirului tinereții, al *Graal*-ului, gata, în vâltoarea acestei tragice aventuri, să-și vândă sufletul diavolului. El este nu doar un aventurier ci și un *alchimist*, un maestru al „alchimiei spirituale” (C.G. Jung, 1996), în al cărui *athanor* magic fierb și se topesc suflete vii, propriul său suflet.

„El este un Faust morbid, damnat pentru vecie și incapabil să-și redobândească liniștea, un „mare păcătos” și un „demon” descinzând din marea familie a răzvrătiților romantici, dar pervertind elanul și chemarea lor, un urmaș și un antipod al eroilor lui Byron, Pușkin, Lermontov, și – de ce nu? – al Luceafărului eminescian, nemuritor și rece” (I. Ianoși, 1981, p. 918). Stavroghin este un nou „om de prisos” în galeria acestor personaje.

Stavroghin este, de asemenea, după părerea lui I. Ianoși, *un Hamlet bolnav*, însingurat și neputincios, hărțuit toată viața de „neprevăzutul demon al ironiei”, lipsit de Horatio și de Ofelia. Umbra lui Hamlet cutreieră întreaga operă dostoevskiană („A trăi sau a se distruge?”).

Carnetele lui Dostoievski se referă și la *Don Quijote* (877 și 1110, apud I. Ianoși, 1981, p. 919), iar trăsăturile caracterului blajin le recunoaștem în portretele spirituale ale lui Stepan Trofimovici, ca și în figurile „sfioșilor” – Maria Timofeevna, Dașa, Șatov sau părintele Tihon. Don Quijote înseamnă, în reinterpretarea lui Dostoievski, căldura sufletească *versus* „hamletiana” răceală intelectuală. Cu vocea lui dulce, cu privirea lui atotînțelegătoare, părintele Tihon de la mănăstirea Sf. Eftimie îi destăinuie vizitatorului principiile atât de simple ale crezului său: sinceritatea desăvârșită, iubirea aproapelui până la uitarea de sine. Pe Mântuitorul cel bun, înțelegător și plin de dragoste, autorul îl confruntă cu omul prea deștept pentru a fi bun, care își refuză dragostea lui și altora, care se lasă anevoie sau defel mântuit. Dacă n-ar exista, Tihon ar trebui inventat numai din cauza existenței lui Stavroghin, și invers: Tihon trebuie pus la încercare, verificat în puritatea sa morală, și de aceea a fost creat șarpele, diavolul, Stavroghin. „Tihon este dorul de empireu al lui Stavroghin și chinul de a nu mai putea intra în empireu; Stavroghin este pentru Tihon ispita iadului, a pervertirilor preaomenești și diabolice. Tihon este căldura prin care se măsoară frigul; Stavroghin – răceala (sau fierbințeala) prin care ne dăm seama de valoarea temperaturilor firești, prielnice vieții și omului” (I. Ianoși, 1981, p. 920).

Puncte de contact, rezonanțe și relații empatice sunt posibile între Kirillov (din *Demonii*) și omul din subterană, chiar între Kirillov și Mîșkin. Cu atât mai verosimilă îi pare lui Ion Ianoși (1981, p. 916) *osmoza ideatică și artistică* dintre Stavroghin și toți eroii romanului *Demonii*, eroii tuturor romanelor lui Dostoievski. „Frate de sânge și de chin cu Dmitri și Ivan, Stavroghin nu-i poate fi străin nici lui Alioșa Karamazov” (I. Ianoși, 1981, p. 917); diagnosticul pus de Dostoievski acestui „domnișor trândav și neho-tărât” coincide, în spirit și în temeri, cu „spovedania în versuri a unei inimi arzătoare” a lui Dmitri Karamazov, despre „idealul Madonei” (cântat de Schiller în poezia *Către bucurie*) și despre „idealul Sodomei”, latura tenebroasă și dominantă a *karamazovismului*. În paralela Stavroghin–Ivan este grăitoare asemănarea diavolilor care-i vizitează.

Astfel, modelele dostoievskiene ca polifonia personajelor, empatia extremă, multiplicarea Eurilor și a ipostazelor Sinelui formează o metodologie complexă și dinamică, având asemănări cu psihosinergia, dar purtând marca originalității aplicată de genialul psiholog rus al adâncurilor.

De asemenea, în spiritul aceleiași metodologii Dostoievski *îlesnește toate confruntările care epuizează relațiile dintre personaje*, un procedeu tipic dostoievskian remarcat de către René Girard (1969, pp. 117–118).

Orice operă dostoievskiană se divizează într-o serie de scene între care scriitorul pregătește tranziții „dus și întors”. În fiecare din aceste scene, personajele ne revelează una sau mai multe fațete ale caleidoscopului lor interior. Nicio scenă nu ne poate mărturisi întregul mister al unui personaj. Cititorul nu poate decipta acest mister decât printr-un efort constant și perseverent, la capătul unor apropiieri și comparații, analize și sinteze de gradul doi, analogii și disanalogii a căror grijă romancierul i-o lasă în întregime.

„Cititorul este cel care trebuie să-și amintească; nu mai este romancierul cel care, ca la Marcel Proust (alt mare psiholog al adâncurilor în literatură – obs. ns.) își amintește pentru el.

Desfășurarea romanescă poate fi comparată cu o partidă de joc de cărți. La Proust partida se derulează lent; romancierul întrerupe neconținut jucătorii pentru a le reaminti mizele precedente și pentru a anticipa asupra următoarelor. La Dostoievski, dimpotrivă, cărțile se taie foarte repede și romancierul lasă partida să se desfășoare în întregime fără să intervină niciodată. Cititorul trebuie să fie capabil să păstreze totul în memorie.” La Proust complexitatea se situează la nivelul frazei, la Dostoievski la nivelul romanului în întregime. Poți deschide oricare volum din romanul-fluviu *În căutarea timpului pierdut*, nu interesează în ce loc, și înțelegei sensul întotdeauna. Dar o operă dostoievskiană trebuie citită până la ultima pagină, fără a sări un rând. Deseori, lectura trebuie repetată, după un timp de meditație. Trebuie să acorzi romanului atenția martorului, care nu este sigur că înțelege și se teme să nu lase să-i scape un detaliu revelator. O, cât de revelatoare și pline de tâlcuri nebănuite sunt detaliile la Dostoievski!

1.9. Metoda personificării și individualizării obiectelor

Peisajul străzilor și cheiurilor petersburgheze este frecvent în scrierile lui Dostoievski, fiind un peisaj care „cuvântează”, care „explică” și „interpretează” acțiunea, este un „personaj” viu cu individualitatea sa. Aceasta i-a servit ca *partener* lui Raskolnikov, lui Devuşkin (*Noaptea albe*), bătrânului Murin și lui Ordînov (*Gazda*), domnului Proharcin etc. Petersburgul este orașul plin de magia nopților albe și totuși un *oraș-infern*.

Descrierea decorului este realizată în stilul unic al lui Dostoievski: „O cameră mizerabilă, infectă” la marginea Petersburgului, „orașul cel mai complicat, cel mai corupt de pe glob”. Vremea este la unison: „Astăzi a căzut o zăpadă pe jumătate lapoviță, gălbuie, murdară. A căzut și ieri, și tot astfel în aproape toate zilele. Cred că această zloată mi-a amintit episodul pe care nu-l pot izgoni din mintea mea”. Zloata și lapovița din oraș sugerează starea sufletească: „N-aveam atunci decât douăzeci și patru de ani și dusesem până la acea epocă o existență mohorâtă și dezordonată, aproape

la fel de solitară ca a unui sălbatec” (apud George Steiner, 1969, p. 89). G. Steiner arată că îți vine să te gândești la Villon, întâia mare voce subterană a marelui oraș european. La el, de asemenea, meditația se leagă de „zăpezile de odinioară” și de „zorii celui de-al treizecilea an de viață” (și nu este oare o *coincidență semnificantă*, cum ar fi spus C.G. Jung, că legenda Mariei egipteanca, pomenită de Villon în numeroase poeme, reapare în *Adolescentul?*).

Referindu-se la Devuşkin din *Nopti albe*, scriitorul arată că străbătând zilnic „fundăturile capitalei unde se aciuiază lumea celor *dezmoșteniți*” – sărăcimea periferiilor – el a ajuns să cunoască la rând „toate casele”, cu care întreține stranii dialoguri, de parcă ar fi ființe vii, fiecare cu trăsăturile ei distincte, cu bucuriile și amărăciunile ei. Procedeu acesta *al personificării și individualizării obiectelor*, care va fi întâlnit în capodopere ca *Idiotul*, *Crimă și pedeapsă*, *Frații Karamazov*, nu este o simplă fantezie gratuită sau un artificiu menit să se substituie universului uman, ci constituie *o componentă a psihologiei personajului*, cu funcție de *simbol*. Obiectele capătă o forță simbolizatoare uluitoare.

Geniul lui Dostoievski se ridică întotdeauna peste ceea ce este trecător, supus caducității, proiectându-se în mari și neperisabile generalizări, chiar și în operele care se plămădeau pe urmele proaspete ale faptului imediat din realitatea curentă, opere sugerate de evenimente cotidiene (ca în *Demonii* sau *Idiotul*). O astfel de sinteză generalizatoare (o operație de gradul doi, sinteză a sintezelor, cum ar fi spus Jean Piaget) este și tipul sau prototipul vizitorului, al *vizionarului* din *Nopti albe*. Semnalăm faptul că această temă l-a urmărit pe Dostoievski și mai târziu: în 1876 intenționa să scrie un roman cu acest titlu *Vizionarul* (proiect nerealizat!). În coordonatele timpului, strania idilă din *Nopti albe* se desfășoară numai în „patru nopți albe” petersburgheze și „o dimineață mohorâtă”. Locul întâlnirii – același, neschimbat, undeva pe cheiul unui canal periferic al Nevei.

Portretul naratorului din *Însemnări din subterană* este o capodoperă fără precedent: „Vreau să vă spun, domnilor (ce importanță

are dacă aveți sau nu chef să m-ascultați?), de ce n-am putut nicicând să devin o insectă. Vă declar solemn că am *dorit* adesea să ajung insectă, niciodată însă nu mi-am putut înfăptui dorința”. Această idee, care conține cât se poate de limpede – după părerea lui G. Steiner (1969, p. 90) – germenele *Metamorfozei* lui Franz Kafka, continuă de-a lungul întregii povestiri. Alte personaje îl privesc ca pe „un soi de muscă”. El însuși se descrie ca „viermele cel mai respingător... cel mai mizerabil de pe pământ”. Simbolismului insectei la Dostoievski i s-a descoperit sursa în Balzac (cf. R.E. Matlaw, *Recurrent Images în Dostoievsky*, „Harvard Slavic Studies”, III, 1957). Ceea ce este nou și zguduitor este folosirea metodică și perseverentă a acestor imagini pentru a „inumaniza” și dezumaniza omul, a-i nega spiritualitatea. Naratorul se ascunde în vizuina sa; el așteaptă în crăpătura zidului, ca o muscă, ca un gândac sau ca un păianjen. Conștiința pe care o are despre sine este infectată de animalitate, de obsesia subomului. Omul subteranei nu este un *supraom* – în sensul lui Fr. Nietzsche – ci este un *subom* (om din *sub-terană!*), care uneori poate fi mai uman decât orice alt om.

Procedeul personificării și individualizării obiectelor și animalelor (mai ales al insectelor) este frecvent întâlnit în romanul *Crimă și pedeapsă*: bătrâna mârtoagă ucisă de mujic în coșmarul lui Raskolnikov (simbolizată ca matricid originar de către psiha-naliști), *lada cu bani și obiecte amanetate* a bătrânei cămătărese, *piatra* sub care ascunde Raskolnikov „comoara” furată, urcarea și coborârea *scării* din casa victimelor, *lumina solară* din camera cămătăresei care simbolizează rațiunea, *cârciuma* tenebroasă și cavernoasă în care Raskolnikov ascultă perorațiile bețivului Marmeladov, *duhoarea* cârciumilor și cohorte de bețivi din cartierul petersburghez în care locuiește Raskolnikov etc. În *Idiotul*, prințul Mișkin este prezentat ca „un Hristos printre *cupe de șampanie*”; el sparge o *vază orientală* de mare preț care îi declanșază o criză de epilepsie. Sau în lumea subterană a ocnei *baia de aburi* este comparată de Dostoievski cu iadul, *lanțurile* de la mâini și

de la picioare au ca rol principal și ascuns umilirea, știrbirea demnității umane. La fel de grăitoare sunt și alte exemple de obiecte-simbol „personificate”: *vioara* din *Netoșka Nezvanova*, *ruleta* din *tripouri* comparată adesea cu ocna (jucătorii au fost *înlănțuiți* de roata blestemată pentru crima de a nu fi bogați), *mănăstirea* din *Frații Karamazov* este un loc sfânt, de purificare a spiritului etc. etc.

1.10. Teoria napoleonismului transformată în metodă

În interpretarea psihanalitică, printre imaginile paterne care apar în *Crimă și pedeapsă*, *imago*-ul patern fundamental care-l domină pe Raskolnikov este *Napoleon – tatăl idealizat* (Vl. Marinov, 1993, pp. 182–192). Napoleon al lui Raskolnikov este „marele om” care vrea să „corecteze” și să „îndrepte” natura. Actul său se vrea fără cauză și origine, act de pură libertate; se vrea începutul unei schimbări radicale. Eroul se vrea asemenea unui soare: strălucitor, câteodată arzător, dar de neatinș.

Napoleon este un tată adoptiv, idealizat, un exemplu pe care Raskolnikov se forțează să-l urmeze. Eroul dostoevskian acționează așa cum își imaginează că ar fi acționat Napoleon în locul lui: „Într-o zi mi-am pus întrebarea: ce s-ar fi întâmplat dacă în locul meu ar fi fost Napoleon și, ca să-și înceapă cariera, nu ar fi avut nici Toulon, nici Egipt, nici trecerea peste Mont-Blanc ci, în locul tuturor acestor fapte mărețe, ar fi fost pus în fața înfăptuirii unui omor, să ucidă o oarecare caraghioasă de băbuță, o cămătăreasă, căreia să-i fure banii din sipet, ca să-și asigure cariera, pricepi?” Raskolnikov va rămâne cramponat de imaginea eroică a lui Napoleon până la sfârșitul romanului. Mult timp, el se va simți mai mult rușinat de slăbiciunea sa decât culpabil de crima comisă.

Idealul napoleonian al lui Raskolnikov se află foarte aproape de idealul supraomului, care va fi dezvoltat de către Dostoevski mai târziu, prin personajul Kirillov (*Demonii*), care, la rândul său, anticipează, așa cum a remarcat Thomas Mann, faimosul supraom din *Așa grăit-a Zarathustra* de Nietzsche.

Dintre instanțele psihice desprinse de S. Freud, *imago*-ul Tatălui idealizat s-ar asocia cu *Eul ideal* (S. Freud, 1982, pp. 79–105). Or, așa cum a remarcat Daniel Lagache (apud Vl. Marinov, 1993, p. 192): „Eul ideal, conceput ca un ideal narcisic de atotputernicie, nu se reduce la «unirea Eului cu Sinele», ci comportă o identificare primară cu altă ființă, investită cu atotputernicie, cu mama adică”.

În ceea ce-l privește pe Freud, el tinde mai curând să derive idealul Eului, pe care nu-l diferențiază niciodată clar de Eul ideal, dintr-o identificare cu tatăl: „în spatele lui (în spatele Eului ideal) se ascunde prima și cea mai importantă identificare a individului: identificarea cu tatăl din preistoria personală” (S. Freud, 1981, p. 243).

Acest *imago*, sub forma eroului napoleonian care s-ar afla în căutarea fericirii umanității, *contrastează* puternic cu imaginea cămătăresei „prăpădite”, al cărei unic țel este de a-și spori comoara. Este evidentă intima corelație subterană dintre atributele etalate la suprafață – frumosul, marele, bunul, curatul, eroicul – și atributele care-l exasperează la victima sa: urâtul, mărunțul, răul, murdarul, meschinul. Raskolnikov este atacat din afară de către ceea ce nu reușește să refuleze înăuntrul lui, de către ceea ce nu poate decât să proiecteze în afara lui. Un adolescent „idealist” al romanelor dostoevskiene dorește să devină nu un Napoleon, ci un Rothschild (este vorba despre Arkadi Dolgoruki din *Adolescentul*).

Tema napoleoniană apare pentru prima oară în *Domnul Proharcin*. Semion Ivanovici Proharcin, muribundul pe care toată lumea îl crede sărac lipit pământului, în vreme ce el agonisise tainic o avere frumoșică, este primul erou dostoevskian pe care interlocutorul său îl compară un moment cu Napoleon – în intenție *antitetic*. Om sărman *versus* Napoleon: ca doi poli care se exclud, și totuși putem surprinde o năzuință „napoleoniană” (sau „rotschilidiană”) la acest tipic reprezentant al „oamenilor sărmani” petersburghezi. Aceeași năzuință se deslușește în neînfricarea ocnașului Petrov (*Amintiri din casa morților*), un criminal îndârjit

și primejdios, capabil de a săvârși un omor pentru douăzeci și cinci de copeici. *Principiul volițional* este dominantă psihică a ființei sale. De aceea, nu este întâmplător faptul că tocmai el aduce în discuția eroilor dostoievskieni – înaintea lui Rodion Raskolnikov – teoria napoleoniană. *Voința* ca forță propulsatorie absolută o conturează Petrov, dar o desăvârșește figura lui Orlov. Celebrul tâlhar, în stare și el să înjunghie cu sânge rece bătrâni și copii, este un om înzestrat cu o mare putere de decizie și cu conștiința voinței sale de nebiruit. Orlov este mândru, orgolios, trufaș, pentru că se simte superior celorlalți ocași, pentru că suportă pedepse pe care niciun alt deținut nu le-ar suporta, pentru că se simte posesorul unor nelimitate energii ale adâncurilor (apud I. Ianoși, 1968 b, p. 747). El nu poate fi considerat un „supraom” ci, dimpotrivă, este un „subom” în al cărui spirit stăpânesc umbrele. O mulțime de fire subțiri și nevăzute îl leagă pe Orlov de Raskolnikov, iar apoi de Stavroghin și Ivan Karamazov, care au într-adevăr ceva și din structura „supraomului” lui Nietzsche.

Ion Ianoși (1968 b, p. 752) arată că *Amintiri din casa morților* a fost una din cărțile preferate, des citate în scrierile lui Friedrich Nietzsche. *Amurgul zeilor* (1888) conține celebra mărturisire a lui Dostoievski asupra filosofiei sale, cu o trimitere la Napoleon: „Societatea, domesticita, mediocra, castrata noastră societate, este aceea în care omul naturii, venind din munți sau din aventurile mării, degenerază în mod necesar în criminal. Sau aproape necesar, căci există cazuri când un asemenea om se dovedește mai puternic decât societatea: corsicanul Napoleon este cel mai celebru exemplu. În problema de față, importantă este mărturisirea lui Dostoievski, în treacăt fie spus, *singurul psiholog de la care am avut ceva de învățat* (subl. ns.): el face parte din cele mai fericite întâmplări din viața mea, mai mult chiar decât descoperirea lui Stendhal. Acest om profund care avea înzecită dreptate când îi aprecia ca neînsemnați pe nemții superficiali, i-a perceput cu totul altfel decât s-ar fi așteptat chiar el însuși pe ocașii din Siberia, în mijlocul cărora a trăit multă vreme, și pentru care nu mai exista

cale de întoarcere spre societate – ... ca fiind cioplit din lemnul cel mai bun, mai tare și mai scump care crește pe pământul rusesc” (*Nietzsche's Werke*, Leipzig, 1906, III, p. 158).

1.11. Coincidentia oppositorum; pro și contra în sfera spiritului

Dostoievski folosește cu succes metoda contrastelor, descrierea caracterelor contradictorii, metoda *pro* și *contra*, mișcarea centrifugă și centripetă a personajelor. Toate acestea încadrându-se într-o dialectică dostoievskiană care devine deseori *trialectică* sau *multialectică* (vezi I. Mânzat, *Dialectica neclasică în orizontul științei contemporane*, „Revista de filosofie”, nr. 5–6, 1991).

Una din creațiile lui Dostoievski este știința de a folosi metoda contrastelor în scopul reliefării profilului de personalitate al eroilor săi. El pune față-n față urâciunea și frumusețea, întunericul și lumina, „noroiul și briliantele”. Contrastul dintre Sonia și Raskolnikov, dintre Raskolnikov și Marmeladov, dintre Raskolnikov și Razumihin este menit să dezvăluie și mai precis însușirile fiecăruia, logica relațiilor lor reciproce. Și cu ce putere artistică este zugrăvit contrastul dintre visele lui Raskolnikov și realizarea lor! Mintea lui agitată zămislește idei îndrăznețe: îl vede pe Napoleon, lupta de la Waterloo, nisipurile și piramidele Egiptului. Dar în fața lui se ridică nu armatele dușmane pe care trebuie să le zdrobească, nu pustiul fără margini pe care trebuie să-l cucerească, ci o bătrână cămătăreasă nenorocită și dezgustătoare. Năzuințe îndrăznețe și „părul rar al bătrânei uns din belșug cu untdelemn și strâns împletit într-o codiță subțire ca o coadă de șoricel”, fața și fruntea stafidite și schimonosite spasmodic, săpunul într-un ciob de farfurie. Contrastul îi era necesar scriitorului ca să discrediteze ideea eroului.

Prin factura și tematica sa, *Un pom de Crăciun și o nuntă* (1848) este un pamflet satiric de o rară vigoare expresivă în care atacul nu este exprimat direct, ci prin intermediul *antitezei*. În această operă antiteza se constituie din cele două episoade care au loc la interval de cinci–șase ani: un bal de copii dat cu prilejul pomului de Crăciun, deci un moment de voie bună, de inocență

veselie pentru cei mici, și nunta, ca o realitate tristă, dramatică. Căci tânăra mireasă care „abia împlinise șaisprezece ani” nu este alta decât adorabila „fetiță de vreo unsprezece ani, frumoasă ca un cupidon, tăcută, visătoare, cu ochii mari, îngândurați...” pe care respectabilul Iulian Mastakovici, om cu situație și trecut de vârstă, o cunoscuse la serbarea pomului de Crăciun, descrisă la începutul povestirii. Contrastul este extrem de puternic între figurile și sufletele celor două personaje: un rechin în chip de general, burtos și buhăit, și o adolescentă serafică și suavă ca un înger.

Romanul *Umiliți și obidiți* (1861) este constituit pe o uriașă antiteză. De o parte se află toți cei care îndură fără vină chinurile, de cealaltă parte sunt cei vinovați de a le fi pricinuit suferințele. Exponentul simbolic al acestei sfere mefistofelice, purtătorul de cuvânt al Răului în veșnica sa confruntare cu Binele, reprezentantul celor lipsiți de suflet, de inimă, de gânduri simple și duioase, de înțelegere și milă pentru oameni este prințul Piotr Aleksandrovici Valkovski.

Demonicul Svidrigailov din *Crimă și pedeapsă* este zugrăvit de Dostoievski cu oarecare simpatie, uneori chiar cu un fel de admirație. Pe Dostoievski îl atrage „larghețea” lui și flexibilitatea personală exprimată în trecerile febrile de la bestialitate la sentimentalism, de la aventuri murdare la înduioșare față de naivitatea și puritatea unei copile. Dostoievski observă și descrie cu o deosebită atenție conștiințele dedublate, contradictorii. El scoate în relief contrastele: lumina și murdăria, curățenia și tot ce este dezgustător se combină în sufletul lui Svidrigailov. Și acesta nu este singurul personaj pe care scriitorul îl zugrăvește astfel. Este vădită predilecția sa pentru caractere contradictorii, care excelează prin dualitate și dezechilibru.

„Spune-mi [...] cum poate această rușine și această murdărie să se îmbine, în sufletul tău, cu sentimente atât de opuse, cu sentimente atât de sfinte?”, o întreabă Raskolnikov pe Sonia.

Una din caracteristicile deosebite ale creației dostoevskiene este interesul vădit față de psihologia adâncurilor spiritului a ființelor

dedublate, tendința de a descoperi în străfundurile omului sentimente josnice, umbre și tenebre, porniri și gânduri murdare, ticăloase.

Voluptatea umilinței îl atrage pe Dostoievski ca și *voluptatea puterii* (care îl interesează și pe Nietzsche). Și dacă în suferință omul găsește desfătare, merită oare să lupți pentru înlăturarea suferinței? Astfel tema desfătării prin suferință se îmbină cu tema sinereniei, a blândeții, a supunerii în cadrul unei psihologii creștine a suferinței.

Uneori această *coincidentia oppositorum* poate să se adâncească până la atingerea unui gen de *psihosinerergie*, adică o psihologie sinergetică a adâncurilor, în care toate componentele (procese, operații, trăiri) lucrează „împreună și deodată și unele prin altele, nu unele după altele” (I. Mânzat, 1991, 1999).

Ion Ianoși (1974, pp. 32–33) observă că înfrângerile nu sunt la Dostoievski definitive, după cum nici victoriile nu pot fi socotite finale: „Nu există decât neîntrerupta mișcare, în toiul neîntreruptelor furtuni. Pentru moment, eșecului nu-i putea urma decât succesul care, iluzoriu, netezea calea noilor insuccese. *Visul unui om ridicol* ne introduce din nou în Eden, ca pe urmă, împreună cu Feodor Feodorovici Karamazov, să fim azvârliti din nou în iad...”.

Densa nuvelă filosofică *Visul unui om ridicol* însumează motivele și metodele creației dostoievskiene având în centru aceea *coincidentia oppositorum din sfera spiritului adânc*. Deosebirea, sau mai bine zis diferența specifică, este *neexteriorizarea dedublării* eroului principal în două personaje sau două șiruri de personaje opuse, adică limitarea strictă la un erou cu două fețe, „orgolios” și „smerit”, cu sufletul omului subteran și al Lizei.

Însemnări din subterană și *Smerita* au fost concepute tot sub forma unui monolog în care povestitorul are un rol covârșitor și în care antinomiile lui reale față de altcineva au fost proiecțiile unei antinomii ideale cu sine însuși; pe de altă parte, *visul*, chiar dacă este visat, se obiectivează și aici în descrierea unei alte lumi decât aceea în care trăiește naratorul; unicul se divide în entități distincte și contrare, în *pro* și *contra*. Dostoievski a reușit totuși

să subordoneze dedublările exterioare celor lăuntrice și să reliefeze caracterul dominant al *ambelor lumi* din *același suflet*. „Existențele multiple și relativ de sine stătătoare ale romanelor se topesc într-un unic nucleu nuvelistic, Alioșa și Ivan nu mai sunt frați, uniți, dar detașabili: ei sunt o singură persoană!” (Ianoși, 1974, pp. 32–33).

Adevărurile lui Dostoievski sunt ascunse și reversibile: unicul își are părțile lui contrarii. Numai prin „scoaterea din ascundere” (cf. Martin Heidegger) a tuturor contradicțiilor, a tuturor relațiilor reversibile (inverse și reciproce) se întrevește *ceva* din adevăr. Întotdeauna rămâne o umbră, o parte nevăzută a adevărului care nu vrea să iasă „din ascundere”, nu vrea să se înfățișeze la lumină. Or, aceasta exprimă lupta perpetuă dintre conștient și inconștient, dintre subconștient și supraconștient, care nu se desfășoară după *regulile* tranșante și pozitive ale lui S. Freud, ci după alte tendințe mai subtile și mai complexe, care sunt mai mult *contrareguli*: niciodată nu este posibil „pe viu”, în intimitatea adâncurilor spiritului, ca starea de conștiință să devină dominantă, luminoasă și clarvăzătoare. Stările și ipostazele spiritului, la Dostoievski, sunt plurifațetate, multivalente și multidialectice, astfel încât sunt foarte nuanțate și cuprind multe faze intermediare în care albul și negrul nu pot apărea, ci doar *varii nuanțe de cenușiu*.

După cum remarcă Ion Ianoși în *Dostoievski – „tragedia subteranei”* (1968 a, p. 28), la romancierul rus creația artistică și investigația psihologică sunt atât de originale și atât de uluitoare încât se ajunge până la absurd și dincolo de limitele absurdului acceptat întrucât se reușește *dizolvarea personajului*, dispersia lui în alte personaje și *dezagregarea conținutului* logic până la trăirea autentică, tulburător de reală, care ne surprinde și ne uluiește.

Una din extraordinarele metode inventate de Dostoievski este *caracterologia dinamică*, fluentă și flexibilă, contradictorie și incertă, imprevizibilă și ambiguă. Caracterul nu mai are constanță și fixitate, nu mai este un sistem de atitudini, ci un „foc viu”, o „erupție vulcanică” de atitudini, dezorientări, porniri și neputințe prinse toate într-o combinatorie luxuriantă de trăiri răbufnite din

adâncuri. De aceea, *aparent* unora dintre personaje parcă le-ar lipsi personalitatea, iar caracterul lor este „prin excelență fără caracter” întrucât nu trădează nicio orientare clară, niciun contur clar în plan psihic, este o *penubră în mișcare*.

„În cazul omului din subterană, *instabilitatea caracterologică* (subl. ns.) atinge zone limitrofe, neîndoielnic maladive. Cazul este extrem, dialectica eșuează în relativism, contradicția devine «minciună». Extraordinara dificultate scriitoricească în redarea acestor nisipuri veșnic mișcătoare constă tocmai în găsirea unui punct fix, a unei optici adevărate în raport cu neadevărul” (Ion Ianoși, 1968 a, p. 28). Omul subteranei este un *erou-antierou* care mărturisește că se simte îmbibat de elemente contrare ca un burete: „... mă copleșea nu știu ce lingoare nedeslușită, dându-mi o sete isterică de contradicții, de contraste; atunci mă dădeam desfrâului” (apud I. Ianoși, 1968 a, p. 29).

Pro și contra este norma călăuzitoare a subteranei. „Adineauri, spunând că am fost slujbaş răutăcios, mințeam. Am mințit din răutate.” Iată o metodă inedită: printr-o negație și fulgerătoarea ei negare se obține un fel de *perpetuum mobile*, un cerc vicios fără ieșire. Metoda revine des: „Nu spun nicidecum toate acestea cu intenția de a mă dezvinovăți. [...] Adică nu, mint! Tocmai voiam să mă dezvinovățesc. O notez, domnilor, pentru sufletul meu. Nu vreau să mint. Mi-am dat cuvântul” (*Însemnări din subterană*, apud Ion Ianoși). Personajul este plin de contradicții, antiteza și antiantiteza infirmă totul fără vreo șansă de a accede la sinteză.

Însemnări din subterană este „croită din canavaua unui nesfârșit șir de asemenea mărturisiri *pentru și contra*, fiecare infirmând-o pe cea precedentă în ritmul *accelerando* al unui adevărat dans macabru” (Ion Ianoși). Omul normal este o muscă mărginită, inconștientă – „pizmuiesc teribil pe acest om”; „aș vrea să fiu, nu n-aș vrea să fiu în locul lui”; deci „trăiască bârlogizarea subterană” – „nu, mint și acum, deoarece ridicând în slăvi *conștiința* știu că ea *este de fapt o calamitate* (subl. ns.), elogiindu-l pe omul bolnav, cu nervii zdruncinați, pe omul evoluat maladiv. [...] Știu că nu-i subterana bună, ci altceva, cu totul altceva, ceva după

care-mi arde buza și de care au parte oamenii normali”, deci: „Ducă-se naibii și subterana!” (apud Ion Ianoși). Dostoievski reușește să ne creeze impresia de *vid absolut*. Amestecând toate nuanțele contrastante el obține *cenușiul*, amintita „lipsă de caracter”.

„Omul din subterană este complicat, nu complex, și opunându-se furibund simplității sfârșește prin a fi simplist. Șira spinării implică, poate, o doză de unilateralitate, în măsura în care o presupune orice dominantă, constantă, certitudine. Omul din subterană este atât de multilateral, încât se lipsește de vreo latură anume, devine un nevertebrat, o masă vâscoasă, gelatinoasă, informă, incoloră, nedefinită” (Ion Ianoși, 1968 a, p. 30). Iată declarația omului din subterană: „N-am știut să devin nici rău, nici altcumva: nici rău, nici bun, nici ticălos, nici cinstit, nici tu erou, nici tu muscă”. Extremele se anihilează, se neutralizează, subterana naște ființe neutre, nici calde, nici reci, cum are să fie și Stavroghin din *Demonii*.

Convins că „omul este o ființă nesocotită și slută”, că „în zilele noastre orice om cumsecade este și trebuie să fie un laș și un rob”, locuitorul subteranei se comportă ca atare. *Amoral* din principiu, el se comportă imoral și antimoral; află desfătarea nu doar în propria-i umilire, ci și în umilirea altora; insultat, el dorește la rândul lui să insulte, răscumpără propria sa nefericire, călcând în picioare fericirea altuia. Călău rafinat, înaintea execuției el își înconjoară victima cu afecțiune; pe Liza o scoate din noroi pentru a avea prilejul s-o azvârle cu sadism înapoi. Dragostea reprezintă pentru el dreptul de a tiraniza, prilejuiește cele mai feroce izbucniri de ură.

În capitolul *Omul din Filosofia lui Dostoievski*, Nikolai Berdeaev (1992 a, pp. 25–28) surprinde și el la romancierul rus invenția metodei contrastelor, dar o explică printr-o continuă *mișcare centripetă și centrifugă*. În construcția romanului la Dostoievski există o puternică focalizare. Toate evenimentele curg către un personaj central sau, dimpotrivă, acest personaj central tinde către toate celelalte. El este o enigmă și toți ceilalți îi dezleagă taina. În *Adolescentul* totul se învârtete în jurul personalității centrale a lui Versilov, unul dintre cele mai încântătoare

personaje dostoievskiene, totul este saturat de relațiile pasionale față de el, de atracția față de el sau de respingerea sa. Toți au aceeași preocupare: să dezlege taina lui Versilov, misterul personalității sale, a destinului său straniu. Antagonismul caracterului lui Versilov îi uimește pe toți. Nimeni nu-și poate găsi alinare până când nu va dezlega taina firii versiloviene.

În romanele cu multe personaje ale lui Dostoievski se formează un centru, personalitatea umană centrală, și totul se rotește în jurul acestei axe. Se formează un *vârtej de relații umane pasionale* și toate sunt antrenate în mișcarea sa. Toate se rotesc cu furie în acest vârtej care se înalță din străfundul firii, din nemărginita fire subterană și vulcanică a omului.

Această construcție focalizată este caracteristică pentru romanul *Demonii*. Stavroghin este soarele în jurul căruia se rotesc toți. În preajma lui Stavroghin se înalță vârtejul care duce spre demonizare. Toți converg spre el ca spre un soare, toți se revendică de la el și se întorc la el. Toți laolaltă alcătuiesc *soarta lui*. Șatov, Piotr Verhovenski, Kirillov sunt doar părți ale personalității sale neobișnuite, prin intermediul cărora Stavroghin secătuiește. Taina lui este tema principală a *Demonilor*. Demonizarea revoluționară este doar un moment al destinului lui Stavroghin – semnalarea realității sale interioare, a angoasei sale. „Adâncimea omului la Dostoievski – remarcă N. Berdeaev – nu poate să se exprime și să se evidențieze niciodată în existența stagnantă; străfundul se dezvăluie întotdeauna în torentul de foc în care se topesc și ard toate formele dure, toate lingourile răcite și întărite. În acest mod Dostoievski intră în profunzimea contradicțiilor firii umane, care la alți artiști sunt învăluite. Dezvăluirea profunzimii omului atrage catastrofa nelimitatului. Astfel se dezvăluie în *Demonii* scindarea unei personalități umane neobișnuite, care și-a epuizat forțele proprii în nemărginirea tendințelor sale, fiind incapabilă de opțiune și jertfă.”

Concepția romanului *Idiotul* este contrapusă aceleia din *Adolescentul* și *Demonii*. În *Idiotul* mișcările nu se îndreaptă spre

figura centrală a prințului Mișkin, ci de la aceasta către ceilalți. Mișkin îi decodifică pe toți, în primul rând pe cele două femei, Nastasia Filipovna și pe Aglaia, fiind plin de presentimente profetice și prevederi intuitive. El sare în ajutorul tuturor. Trăiește într-o stare de extaz liniștit și prelungit (un gen de „*platteau experience*” și nu „*peak experience*”, cf. A. Maslow). În jurul lui Mișkin sunt vârtejuri furtunoase. După cum ne explică N. Berdeaev, fundamentul tainic-irațional, „demonic” din Stavroghin (*Demonii*) și Versilov (*Adolescentul*) tensionează și încălzește atmosfera înconjurătoare, dă naștere în jur unei rătăcirii de îndrăciți. Tot irațională, dar *angelică*, este temelia spirituală a lui Mișkin, care nu dă naștere demonizării, dar acest temei nu poate lecui de demonizare, deși el vrea din tot sufletul să fie tămăduitor. Mișkin nu este un om deplin, el este *neterminat*, natura sa este luminoasă, dar păguboasă. Mai târziu, Dostoievski a încercat să ne prezinte *un om deplin* în persoana lui Alioșa Karamazov. Este interesantă observația lui Berdeaev după care în timp ce „întunecații” Stavroghin, Versilov, Ivan Karamazov se dezvăluie, toate personajele mișcându-se spre ei, „luminoșii” Mișkin, Alioșa dezvăluie ei înșiși pe alții, de la ei mișcarea călăuzește spre toți. Astfel, Alioșa îl ghicește pe fratele său Ivan, Mișkin *pre-vede* în sufletele Nastasiei și Aglaiei. „Luminoșii” Mișkin și Alioșa sunt înzestrați cu harul prevederii, ei vin în ajutorul oamenilor. „Întunecații” Stavroghin, Versilov, Ivan sunt înzestrați cu firi misterioase care îi chinuie, îi torturează. Aceasta este *metoda mișcării centripete și centrifuge* inventată de Dostoievski și pusă în relief de către N. Berdeaev. Alta este concepția din *Crimă și pedeapsă*: aici soarta omului nu se dezvăluie în pluralitatea umană, în atmosfera fierbinte a conexiunilor interumane; Raskolnikov dezvăluie limitele naturii umane prin el însuși, experimentează asupra propriei firi. „Întunecatul” Raskolnikov nu este încă o „ghicitoare” asemenea lui Stavroghin sau Ivan. Este doar un stadiu în destinul omului, pe calea voinței arbitrare, prefigurând pe Stavroghin și Ivan Karamazov, este un stadiu mai puțin complet. Arbitrarul însă nu a schimbat prea mult

natura umană. Eroii din *Însemnări din subterană* sau Raskolnikov pun probleme, au taine. Versilov, Ivan, Stavroghin sunt ei înșiși problemele și tainele.

1.12. Paradoxurile eroului dostoievskian

Personajele lui Dostoievski sunt astfel construite încât viața lor interioară este plină de paradoxuri, contradicții, lumini și umbre. Niciun personaj nu este simplu, nu este liniar, nu este schematic, nu este tipic. Dostoievski nu înfrumusețează artificial, el nu-și poleiește personajele, ci le prezintă cu *brutalitate și cruzime* așa cum sunt, fără să aibă vreo milă față de cititor. În cărțile dedicate omului subteran (*Însemnări din subterană*, *Amintiri din casa morților*) Dostoievski sau eroul povestitor, sau antieroul acestor notații, își rezervă sieși brutalitatea, pornind de la premisa că însemnările nu sunt destinate publicului cititor, ci exclusiv sieși și că sunt scrise în mare taină. Ideea eroului povestitor este sintetizată astfel de către Thomas Mann (1969, pp. 46–47): „Există în memoria fiecărui om lucruri pe care el nu le destăinuie nici prietenilor, ci, în cel mai bun caz, doar sieși, însă purtând pecetea tănuirii. În sfârșit, mai există lucruri pe care nu și le destăinuie nici *sieși* și aceste lucruri se adună în cantități imense în fiecare om normal. S-ar putea spune că în măsura în care un om este mai normal cantitatea de lucruri nedestănuite crește. Vine însă momentul în care eroul începe să-și amintească de unele întâmplări vechi, pe care le-a tot ocolit, până când au început să-l «neliniștească».”

Se pare că Dostoievski scrie numai pentru sine ca și cum ar avea *nevoia devoratoare de defulare, de descărcare și ușurare*, parcă ar vrea să scape de un *apăsător sentiment de vinovăție* care nu-i este clar (în ceea ce privește geneza sa) nici lui însuși, dar *el nu se poate abține și scrie*. Scriind parcă se mai ușurează. Aceasta este părerea scriitorului acestui eseu psihologic, pe care și-a format-o treptat, dar acum este ferm consolidată. Noi credem că dacă Dostoievski n-ar fi scris ar fi murit. Viața lui, sensul și

rostul existenței lui, încercarea sa disperată de a fi un geniu normal, cel puțin sporadic și temporar, toate acestea poartă numele de *scris ca o confesiune făcută sieși în taină*. Dacă ar fi fost să se adreseze publicului cititor, ar fi făcut-o doar cu *aparențe de sinceritate*. Iată marele secret al creației dostoievskiene.

După părerea lui Thomas Mann (1969, p. 47), Dostoievski practică adesea *un gen de ficțiune în ficțiune* care „îl ridică pe eroul sau antieroul dostoievskian la un nivel de comic grotesc care de fapt constituie criza cinismului fără limite al destăinuirilor sale și îi oferă scriitorului posibilitatea de a introduce în narațiunea sa elementul discursiv, dialectic, dramatic, dar în același timp de a descrie amuzat, în sensul cel mai pur al cuvântului, o serie de probleme extrem de grave, legate de întâmplări abjecte”.

Omul subteranei, *subomul care nu și-a pierdut omenia*, este însetat de *durere* ca unica sursă de cunoaștere; el nu dorește nici palatul de cristal, nici mușuroiul de furnici al realizării sale sociale, el nu ar renunța niciodată la distrugere și haos. La Dostoievski, tocmai *partea umbroasă, neluminată de soare și nescioasă „din ascundere” este adevărul*, o parte pe care nimeni nu are dreptul s-o ignore, dacă vrea să spună tot adevărul, adevărul despre om și despre spiritul său adânc și ascuns. De aceea, după cum remarcă Thomas Mann, „*paradoxurile* (subl. ns.) pe care eroul dostoievskian le contrapune argumentelor eroului pozitivist sunt rostite, oricât de inumane ar părea la prima vedere, în numele omenirii și în numele dragostei pentru această omenire, în favoarea unei umanități noi, mai profunde, mai puțin retorice, care a trecut prin toate iadurile suferinței și cunoașterii”.

1.13. Aplicarea teoriei mutației spontanee

„Dublul” se integrează în categoria acelor opere literare care i-au dat prilejul lui Paul Claudel să-l considere pe Dostoievski „inventatorul caracterului polimorf”, scriitorul care a făcut „o descoperire în psihologie, descoperire care poate fi definită prin *teoria mutației spontanee*” aplicată de către De Vries în domeniul *Istoriei*

naturale. Un *căruacter* ajunge deodată la o *mutație*, adică descoperă în sine multe impulsuri noi care nu au existat până atunci. Este acel imprevizibil, acel necunoscut al naturii umane care se află în centrul observației lui Dostoievski, trăsătură relevantă pe care André Gide o numește „inconsecvența interioară permanentă” (apud Tamara Gane, 1966, p. 573).

1.14. Metoda „*aur sub noroi*”

În povestirea *Un hoț cinstit* (1848) apare figura lui Emelian Ilici (Emelea), un fost slujbaș, concediat pentru năravul beției, care decade până la ultima treaptă a degradării umane. Personajul a fost schițat fugitiv încă în *Oameni sărmani* (1846), anume în scrisoarea lui Makar Devușkin din 28 iulie, în care povestește Varvarei Debroselova despre întâlnirea cu Emelea, fostul său coleg de serviciu.

Scrisă sub forma istorisirii unui episod dureros din viața celor decăzuți, relevată de un povestitor fictiv, Astafi Ivanîci, fost soldat în rezervă (acum croitor improvizat), povestirea poartă amprenta aceluia „suflu umanitar” semnalat de N.A. Dobroliubov ca fiind trăsătura specifică a lui Dostoievski, care „s-a apucat cu toată energia și prospețimea unui tânăr talent să analizeze tarele, viciile care l-au impresionat mai mult în biata noastră realitate” (Dobroliubov, 1964, p. 380).

Alăturarea paradoxală a două noțiuni antitetice, *cinstea* și *hoția*, vădește acea tendință, pe care o relevă mai mulți exegeți ai lui Dostoievski, de a zugrăvi „ideile minunate, înălțătoare, în mijlocul noroiului celui mai copleșitor; noblețea sufletească, delicatețea, generozitatea manifestându-se în împrejurările cele mai degradante” (N. Strahov, 1912, apud Tamara Gane, 1966, p. 612). După aprecierea lui Strahov, romancierul rus „nu face din personajele sale, așa cum se întâmplă la Victor Hugo, niște eroi teatrali, nu-i șilește să săvârșească minuni și fapte de eroism [...] ci, fidel unui realism riguros, știe să discearnă în monstruozitatea cea mai respingătoare trăsături profund umane” (*ibidem*).

Dostoievski are talentul rar de a dezvălui punctele luminoase ale spiritului omenesc în cea mai întunecată beznă a adâncurilor. Lumina nu se stinge nici în tenebrele viciului. Un Emelea, după ce fură nădragii binefăcătorului său, până la urmă moare de conștiința vinovăției sale, chinuit de sentimente de culpabilitate. Tot *aur sub noroi* descoperă Dostoievski în investigarea străfundurilor spiritului subteran al ocnașilor, în care sub impulsurile criminale pot fi întrezărite luminițele unor sentimente de iubire tandră și hristică, ei fiind *suboamenii care nu și-au pierdut omenia*.

1.15. Tropismele – mișcări psihice situate la limita incertă dintre conștient și inconștient

Realizând o interesantă paralelă Nathalie Sarraute–Dostoievski, esteticiana Irina Mavrodin (1969, pp. 219–222) arată că marii creatori ai literaturii proiectează asupra creațiilor propriile lor obsesii. Astfel, existențialistul Albert Camus vede în personajele Kirillov și Ivan Karamazov *eroi absurzi*, în romanul lui Franz Kafka un model de creație absurdă. Nathalie Sarraute descoperă pretutindeni în romanele lui Dostoievski intuiția genială a ceea ce ea numește *tropisme*, „a acelor mișcări psihice, situate la limita incertă dintre conștient și inconștient, neformulabile în cuvinte, pentru că saltul imperceptibil de la necuvânt la cuvânt ucide ceea ce era viu și autentic, livrându-se un cadavru lingvistic în locul unei existențe psihice reale”.

Tropismele, acest „joc complicat de mecanisme delicate”, acest „freamăt de intenții, de impulsuri, de calcule, de impresii, de presentimente multiple și adesea contradictorii” sunt agresive și defensive totodată, operând după o metodă a alternanței dintre expansiune și contracție. Dificultatea este, pentru romancier, în a le surprinde *în mișcare*. Cuvântul, dacă încearcă s-o abordeze direct, nu poate acoperi total această indicibilă realitate; o acoperă doar parțial, omorând-o prin încremenire, prin reducere la clișeu, la convenție. Romanul de analiză de tip clasic și nici chiar cel al lui Proust nu au putut ieși, după părerea Nathalie Sarraute, din

acest impas. Dostoievski însă a găsit un limbaj care, aparent, spune altceva, un limbaj secund, un *metalimbaj* care ne trimite la realitatea psihică ascunsă și vie. „La Dostoievski parcă niște zăgazuri s-au rupt, eroii se revarsă în cuvinte discontinue, contradictorii, punctate de grimase, râsete convulsive, gesticulație bufonă. Rolul important îl joacă însă mai cu seamă acțiunea. Dostoievski își pune personajele să acționeze uluitor, în pofida oricărei logici (un ocaș din *casa morților* evadează după douăzeci și patru de ani de închisoare, cu două zile înainte de termenul de eliberare, cu toate că știe că dacă va fi prins va căpăta o prelungire a pedepsei).” Acestea permit să se întrevadă „mâzga vie, palpitândă, din străfunduri, autentică mișcare psihică surprinsă la rădăcina ei, acolo unde și în clipa în care se formează ea”. Dostoievski inventează *subconversația*, zona dominată de *sub-conștient* și de *sub-inconștient*, în care se mișcă nestingherit tropismele sugerate prin metafore și antinomii. El exprimă *neautenticul* în care lasă întredeschisă o fereștrică, o poartă strâmtă prin care se străvede o *autenticitate insesizabilă*.

2. Concepția și „ideologia” dostoievskiană

2.1. Un logos rusesc despre spiritul rusului

N. Berdeaev (1992 a, p. 104) spune că cercetându-l pe Dostoievski poți desluși tainele sufletului rus. În opera lui s-au răsfrânt toate antinomiile și maladiile conștiinței și ale inconștienței ruse. Smerenia rusă și supraestimarea, umanismul dezmărginit și exclusivismul existențialist – pe toate le poți descoperi în opera și personalitatea lui Dostoievski. Berdeaev subliniază că atunci când, în cuvântul de laudă către Pușkin, Dostoievski se adresează rușilor cu vorbele: „Umilește-te, omule mândru!” umilința la care îndemna nu era una simplă. El considera poporul rus ca fiind cel mai smerit, cel mai umil popor din lume (nu întâmplător, una din creațiile sale poartă titlul *Smerita*). Cu toate acestea, el era mândru

de umilință. Nu rareori rușii se mândresc cu umilința lor excepțională. Dostoievski considera poporul rus ca „popor purtător de Dumnezeu”, singurul „popor purtător de Dumnezeu”(!)

„Niciodată în conștiința națională rusă nu a existat cumpătare, tărie liniștită și fermitate fără isterie și sfâșieri lăuntrice. Nici în geniul ei suprem, Dostoievski, nu există această tărie, această conștiință națională spiritual-masculină și pe deplin maturizată. Și în acest caz se simte *boala* (subl. ns.) duhului național”, declară filosoful rus (N. Berdeaev, 1992 a, p. 105). Sufletul rusesc este configurat original și se deosebește foarte mult de structura sufletească a occidentalului. În Răsărit se deschide o lume uriașă care este opusă lumii occidentale. Oamenii sensibili din Occident simt acest lucru (Thomas Mann, Albert Camus, Otto Rank, E.M. De Vogüé, Nathalie Sarraute, Hans Prager etc.).

După cum ne explică Berdeaev (1992 a, pp. 105–106), Rusia este o câmpie maiestuoasă, cu depărtări nemărginite. Pe fața pământului rus nu sunt forme trasate precis, nu există hotare trasate clar. „Duhul rusesc prăpăstios și dezlănțuit se revarsă în câmpie, *se pierde* (subl. ns.) în infinit. Chiar și în geografia pământului rusesc există corespondență cu geografia sufletului rus. Configurația pământului [...] se constituie întotdeauna în expresia simbolică a configurației sufletului poporului, a geografiei sufletului. Întotdeauna, exteriorul este expresia interiorului, simbolul spiritului. Iar întinderea pământului rus, nemărginirea sa, infinitul depărtărilor, elementaritatea sa informă constituie expresia întinderii, nemărginirii sufletului rus, a depărtărilor infinite, a dependenței sale de informa forță telurică națională. Toate acestea sunt simboluri ale sufletului omului rus.” Așadar, *câmpiile ruse, râpele sunt simboluri ale sufletului rusesc*. Rusul se află în puterea naturii, a pământului său, în puterea stihiei primordiale. Sufletul rusului se împrăstie în câmpii nemărginite, pribegeste în depărtări fără capăt. *Depărtarea, infinitul înrăuresc sufletul rus*. „El tinde spre capăt, spre limită, de aceea nu cunoaște îngrădiri în forme ale vieții, nici contururi sau limite care să-l disciplineze.

După starea sa fundamentală și după năzuințe acest suflet este apocaliptic.” Sufletul rusesc este extrem de sensibil la curente mistice și apocaliptice, nu se blindează cu disciplină religioasă și culturală ca sufletul catolic al occidentalului. Deosebiri sunt profunde, sunt de ordin *arhetipal*, țin de specificitatea „minții strămoșilor cărunți”.

Sufletul rusesc este „deschis spre toate zărilor, năzuiește spre zăriștea sfârșitului istoriei, se desprinde cu ușurință de pământ și zboară deasupra depărtărilor infinite”, continuă Berdeaev. În acest suflet există o înclinație spre rătăcirii în spațiile infinite ale pământului rus. Insuficiența formei, slăbiciunea discipline generează un instinct de conservare insuficient, „*rusul se autonimicește cu ușurință, arzând pe propriul său rug*”. Sufletul rusului este capabil să atingă beatitudinea morții. Prețuiește puține lucruri, aderă cu tărie la și mai puține.

Sufletul rus este capabil de experimente și trăiri radicale, insoțite pentru sufletul european care este prea legat de tradiție și prea cartezian (rațional). După cum remarcă cu ascutime Berdeaev, *numai sufletul rus este pregătit să suporte până la capăt experimentele spirituale desfășurate de Dostoievski*. Tăria rațională a sufletului vest-european suportă foarte greu *cruzimea creației* rusului Dostoievski. Iată de ce pe Dostoievski ni-l putem închipui doar în Rusia, numai sufletul rusesc poate să fie acel material pe care să-și desăvârșească revelațiile. Numai așa putem înțelege de ce ecranizările realizate de către occidentali după operele lui Tolstoi și Dostoievski nu au fost încununate de succes. Ce deosebire între *Război și pace* ecranizat de americani, cu actori de mare valoare (Mel Ferrer, Audrey Hepburn), care nu este decât un facil film de aventuri, și excepționalul film, proiectat în cinci serii, al lui Serghei Bondarciuc! Filme ca *Demonii* sau *Crimă și pedeapsă*, realizate de către francezi, au fost neautentice, neconvingătoare.

Berdeaev afirmă cu fermitate că orice geniu nu este internațional, ci național, exprimând general-omenescul în ceea ce este național, ceea ce este foarte clar când ne referim la Dostoievski.

„El este tipic rusesc, geniu rus până în străfunduri, cel mai rus dintre marii scriitori naționali și totodată cel mai general-uman ca idee și tematică” (Berdeaev, 1992 a, p. 10). „Întotdeauna am fost rus adevărat” – îi scrie el lui A. Maikov. *Creația dostoevskiană este un logos rusesc despre general-uman și despre spiritul omului rus*. De aceea, dintre toți scriitorii ruși, el interesează cel mai mult pe occidentali. Ei caută în opera lui revelații despre acel univers care îi chinuie și pe ei, dar revelații de un alt tip, ale misterioasei lumi din Răsăritul rusesc. A-l înțelege până la capăt pe Dostoievski înseamnă a înțelege esențialul ascuns din structura de adâncime a spiritului rusesc, a te apropia de tainele sale, dar a descoperi și ceea ce este universal și etern în spiritul uman în general.

2.2. Dostoievski văzut de germanul Hans Prager

Un tânăr gânditor german, Hans Prager, scrie o carte intitulată *Concepția despre lume și viață a lui Dostoievski* (apud N. Crainic, 1998, pp. 99–103). H. Prager crede că esența concepției lui Dostoievski constă în două idei: individualismul abstract și universalismul iubirii sau universalismul iubirii ca soluție împotriva individualismului abstract.

N. Crainic ne avertizează că se poate întâmpla să se pună pe seama unui scriitor idei care să nu fie ale lui și, de dragul înlănțuirii logice a unui sistem, se poate întâmpla să se denatureze ideile autorului studiat. Acesta nu este cazul lui Hans Prager (a cărui carte se pare că a apărut, în jurul anului 1920) care, deși face o expunere sistematică și bogată a filosofiei lui Dostoievski, nu depășește realitatea cugetării acestuia și nu impietează cu nimic asupra adevărului pe care îl gândea scriitorul rus. Cartea lui Prager nu desfigurează cugetarea dostoevskiană. Sâmburele concepției dostoevskiene este formulat de Hans Prager, pe scurt, astfel: individualismul abstract și universalismul iubirii.

Individualismul abstract este – după Prager – acea atitudine a insului singularizat, întrupat în diferite personaje din opera lui

Dostoievski, ca de exemplu în personajul Raskolnikov din *Crimă și pedeapsă*, în personajul lui Piotr Verhovenski, în Nikolai Stavroghin, în Kirillov din *Demonii*, sau în Ivan Karamazov. Aceste personaje prezintă o atitudine ale cărei rădăcini stau în *egocentrism*. Eul acestora devine „un fel de centru al lumii”: nu ei sunt făcuți pentru lume, ci lumea este creată pentru ei, este la dispoziția lor. Această atitudine egoistă este frământată și susținută de rațiune. Atitudinea individualistă este o atitudine rațională. Ea este susținută de rațiunea logică, pe care Dostoievski o numește *rațiune euclidiană* (și nu carteziană, cum ne-am fi așteptat!).

Cealaltă atitudine, în totalitate antinomică, este atitudinea universalismului iubirii. Personajele care reprezintă acest universalism al iubirii afirmat în opera lui Dostoievski sunt: Sonia Marmeladova din *Crimă și pedeapsă*, prințul Mișkin din *Idiotul*, ori marea figură care simbolizează spiritul ortodox, starețul Zosima din *Frații Karamazov*, sau Alioșa Karamazov. Prin aceste personaje nu lumea este făcută pentru individ și la dispoziția individului, ci insul este făcut pentru lume și la dispoziția lumii. Atitudinea față de viață, față de om, a acestor personaje își are izvorul nu în egoism ci, după Hans Prager, într-un *cosmocentrism*. N. Crainic îl corectează pe german, susținând că, de fapt, izvorul este în *teocentrism*, pentru că, pentru aceste personaje, ca și pentru creatorul lor, iubirea universală este Dumnezeu.

2.3. Dostoievski și „dostoievskismul”: tragedia subteranei

În studiul introductiv la Dostoievski (*Opere*, vol. 11, 1974), Ion Ianoși încearcă, pe parcursul a patruzeci și două de pagini, să contureze cele mai importante coordonate ideologice dostoievskiene.

El spune că dacă am admite periodizarea operei dostoievskiene în trei etape (până în 1849, anii de tranziție 1859–1862, epoca marilor romane), sau dacă am opta pentru o singură graniță despărțitoare între numai două etape, inegale ca însemnătate (până la deportare și după întoarcerea din Siberia), *Însemnări din subterană* marchează în mod neîndoielnic începutul împlinirilor

artistice, împliniri pe care le încheie *Jurnalul unui scriitor* (din 1873, 1876–1877, 1880–1881). Gen liber și sincretic, la plămădirea căruia colaborează reporterul și sociograful, literatul și filosoful, psihologul și antropologul, misticul și ereticul, alternând și îmbinând optica obiectiv-scriitoricească cu cea subiectiv-publicistică și aruncând revelatoare punți în *Demonii*, *Adolescentul* și *Frații Karamazov*, *Jurnalul unui scriitor* (vol. I apare în 1998, în colecția EGO a Editurii Polirom, Iași) resintetizează, laconic și explicit, toate obsesiile lui Dostoievski.

Publicistica ocupă un loc însemnat în activitatea lui Dostoievski încă din 1861, când scrie o serie de articole despre literatura rusă; în 1873, ea devine forma sa principală de exprimare, compensând creația artistică și prelungind-o. Confesiunii personajelor, *Jurnalul de scriitor* îi adaugă, mai explicit decât în articolele timpurii și mai detaliat decât în scrisori, *confesiunea autorului*, mărturisirea propriilor gânduri asupra mutațiilor politice, economice, militare, morale, religioase, filosofice petrecute în al optulea deceniu al secolului trecut. Personajele exprimaseră și ele atitudinile și convingerile scriitorului, dar într-o modalitate artistică complicată, uneori hermetică; de data aceasta, opiniilor intime li s-a găsit un corespondent direct prin desăvârșita sa franchețe și onestitate, în stare să risipească multe incertitudini și mistificări.

Vizitarea coloniei delicvenților minori, cazul Kroneberg, procesele Kairova, Kornilova, Djunkovski, meditațiile despre consecințele beției, depravării, cinismului, sau asupra nenumăratelor sinucideri, opiniile despre Nekrasov sau *Anna Karenina*, povestirile proprii ca *Mujicul Marei*, *Smerita* sau *Visul unui om ridicol* pot fi privite toate ca fișe ilustrative ale constituirii familiei Karamazov. *Jurnalul* este întregit, la rândul său, de scrisorile vremii, de scrisoarea în care Dostoievski susține, de pildă, incompatibilitatea libertății și a egoismului: „... a spune omului: nu există generozitate, există doar lupta spontană pentru existență (egoismul), înseamnă a-l priva pe om de personalitate și de libertate” (Scrisori, 1989, III, 214, apud Ion Ianoși, 1974, p. 12).

Într-o altă scrisoare, Dostoievski compară idealul creștin cu cel socialist: „... creștinul, cel deplin, superior, ideal, spune: eu trebuie să împart averea mea cu fratele meu mai mic și să-i slujesc lui întru totul. Iar comunardul spune: da, tu trebuie să împarți cu mine, cel mic și sărac, averea ta, și trebuie să-mi slujești. Creștinul va avea dreptate, iar comunardul nu va avea”.

În *Frații Karamazov* Dostoievski va căuta să demonstreze această paralelă punând față în față învățătura călugărului Zosima cu învățătura Marelui Inchizitor. Iar în *Jurnal* o va exemplifica prin apologia idealului creștin și prin anatemizarea idealurilor burgheze și socialiste pe care le suprapune și le învinuiește deopotrivă de imoralitate, cinism, nihilism.

Socialismul este condamnat cu asprime într-o scrisoare din perioada 1872–1877 (*Pizma*, III): „Actualul *socialism* din Europa [...] îl înlătură pretutindeni pe Hristos și se preocupă în primul rând de *pâine*, invocă știința și afirmă că izvorul tuturor nenorocirilor umane este unul singur – mizeria, lupta pentru existență, «mediul ne-a devorat»...; dar dacă se dă și frumusețe și pâine totodată? Atunci omul va fi privat de *muncă*, de *personalitate*, de *posibilitatea de a-și jertfi bunurile de dragul aproapelui* – într-un cuvânt va fi privat de întreaga viață, de idealul vieții. Iată de ce este mai bine să proclamăm doar idealul spiritual” (apud Ion Ianoși, 1974, p. 12).

Ion Ianoși (1974, pp. 13–14) realizează „reproducerea mozaică a principalelor obsesii” ale lui Dostoievski, pe baza unor citate (comentate), în măsură să circumscrie *dostoievskismul* ca ideologie pe deplin constituită și sistematizată tocmai în ultima perioadă a vieții și activității lui Dostoievski. Publicistul descoperă cauza răului exact acolo unde nu o vede romancierul, în depravarea și imoralitatea generalizate, în scepticismul și cinismul care au subjugat gândurile prea multor oameni, în destrămarea legăturilor familiale, în relațiile mercantile, cu tot cortegiul lor de interese meschine și abuzuri, în ruperea tuturor legăturilor stabile etc.:

- îl preocupă „toți acești avortoni ai societății, membrii «întâmplători» ai unor familii „întâmplătoare” (*Jurnal*, apărut în 1895);
- „... înșelătoria, crima, toate se înfăptuiesc cu sânge rece; te omoară, ca să-ți ciupească măcar o rublă din buzunar”;
- „... la noi a început epoca unei totale «delimitări». Toți se delimitează, se însingurează, fiecare dorește să inventeze ceva numai al său, nou și nemaiauzit [...]. Aproape că nu mai întâlnești [...] concordanță morală; totul s-a spart și se sparge, și nici măcar în grupuri, ci în indivizi izolați”;
- „rusul s-a dedat îngrozitor, în ultimele decenii, la desfrâu, lăcomie, cinism, materialism...”;
- „... indiferentismul nostru, boala rusească contemporană, a ros toate sufletele”;
- „... dezordinea, fărâmițarea și caracterul întâmplător al familiei ruse...”; „o lene cinică, înrăită”; „orice stare instabilă, de descompunere a societății generează apatie și lene...”; „... cu toții am pierdut întregul, am irosit ceva ce am avut comun, s-a rupt în bucățele...”;
- „lenea generează întotdeauna sălbăticie, se încheie cu sălbăticie” etc. etc.

Toate aceste observații sunt pe larg exemplificate în *Jurnalul unui scriitor* [citatele sunt date de Ion Ianoși, 1974, pp. 14–15, după ediția *Polnoe Sobranie Socinenii (Opere complete)*, vol. IX/I, II/, XI/I, II/, Sankt-Petersburg, Ed. A.F. Marks, 1895]. Un anume Petrov îi taie beregata soției sale, de față cu copiii lor; ca în scena visată de Raskolnikov, un birjar își omoară calul în bătai; tatăl Kroneberg își chinuie fetița de șapte ani, iar avocatul își folosește talentul spre a defăima victima; Katerina Kornilova își aruncă pe fereastră copilul vitreg; dintr-o lene egoistă vecină cu crima, părinții Djunkovski își maltratează și ei copiii etc. Pe Dostoievski îl obsedează toate aceste întâmplări „banale și complicate”, relate de presă sau întâlnite în răsunătoare procese judiciare, cu

avocați și judecători asemănători celor care îl vor osândi pe Dmitri Karamazov și ale căror pledoarii publicistul le analizează minuțios și neiertător.

Dintre simptomele descompunerii, nici unul nu l-a urmărit cu atâta insistență pe Dostoievski ca „epidemia de sinucideri”. Formula, citată în *Adolescentul* – roman cu patru sinucigași, doi secundari și doi de însemnătate capitală – și în *Jurnalul unui scriitor*, fusese constant invocată în presa vremii, în relatările din ce în ce mai numeroase și mai alarmante despre sinucigași. Scriitorul a căutat demult să dezlege cauzele pentru care oamenii își curmă viața. *Jurnalul* anilor 1876–1877 generalizează învățămintele „cazurilor” surprinse în *Demonii* și *Adolescentul*, din nou cu același dublu tăiș, antiburghez și antisocialist (apud Ion Ianoși, 1974, pp. 15–16).

Primul număr din 1876 al *Jurnalului* – an în care sinuciderile, acest „fatum al vieții rusești”, capătă proporții îngrijorătoare – începea cu un pasaj intitulat „În loc de introducere despre Ursa Mare și Ursa Mică, despre rugăciunea marelui Goethe și în general despre deprinderi urâte”. Înainte de a-și lua viața, tânărul Werther (din *Suferințele tânărului Werther* de Johann Wolfgang von Goethe) suferea că nu va mai putea contempla stelele Ursei Mari, de care se simțea atât de legat. Sinucigașilor mai noi nu le trece prin minte să-și ia rămas bun de la o constelație, fie ea și minusculă, pe ei nu-i mai frământă întrebările unui Hamlet, ei nu mai sunt în stare să înlocuiască, precum Diderot sau Voltaire, credința respinsă cu o alta nouă. „... ce Voltaire! La ai noștri nu este decât o totală *tabula rasa*: n-au bani să-și ia o amantă și nimic mai mult” (apud Ion Ianoși, 1974, p. 16). Acum omul este ros de amor-propriu, convins că totul trebuie să-i aparțină, gata să-și zboare creierii dacă-i scapă vreo plăcere lumească.

Răspunzând răstălmăcirilor unui hebdomadur moscovit, Dostoievski își lămurește intențiile în articolul *Aserțiuni neîntemeiate* (decembrie 1876): „... am avut impresia că am exprimat clar formula sinucigașului logic, că am găsit-o” (X, II, 422,

apud Ion Ianoși, 1974, p. 17). Sinuciderea este, după opinia publicistului, *o consecință a lipsei de credință în nemurirea sufletului*, a ideii absurdității existenței, existență posibilă doar la nivel animalic, dar neacceptată ca atare de conștiința umană: „... totala necredință în sufletul său și în nemurirea acestuia” îl caracterizează pe omul contemporan, însetat de bani și de putere, „bolnav de un straniu indiferentism față de această idee înălțătoare a existenței umane..., față de tot ce este viu, față de adevărul vieții, față de tot ce dă și întreține viața, îi dă sănătate și distruge descompunerea...”. Acest *indiferentism* a pătruns în familiile intelectuale rusești și le-a distrus în mod fatal, deoarece nemurirea sufletului este *unica* idee superioară din care pot decurge toate celelalte idei superioare. Tragedia sinucigașului „N.N.” – ca, de altfel, *tragedia tuturor locuitorilor subteranei* – constă în neputința acceptării propriului indiferentism; el se chinuie pentru că a pierdut sensul vieții. Pentru că fără credința în imortalitatea sufletului dragostea se transformă în ură, pentru că omenirea nu poate fi iubită abstract, „în general”, ci numai prin sentimentul susținut de credință. Dostoievski susține că „ideea nemuririi este viața însăși, formula ei definitivă și principalul izvor al adevărului și al conștiinței drepte a omenirii” (apud Ion Ianoși, 1974, p. 17). Acest dens text explicativ (la capătul căruia este evocată experiența lui Kirillov) precizează temeiurile filosofiei dostoievskiene. Omul nu poate trăi fără ideal, altă instanță superioară în afara celei transcendente neexistând însă, omul devine neom în lipsa credinței religioase.

Dostoievski arată că există ruși care sunt căutători ai absolutului, gata să sfideze ordinea și, înfruntându-și destinul, să împingă aventura la limita extremă. Ei sunt mânați de impulsul de a depăși orice graniță, de a merge până la marginea prăpastiei și acolo, cuprinși de o devoratoare angoasă, să se aplece pentru a se uita în fundul abisului și, în unele cazuri, să se arunce cu capul înainte. Este nevoia de a nega, care se poate manifesta chiar la omul cel mai pios, cel mai puțin înclinat spre negare, nevoia de a-și renega

cele mai sacre sentimente, propriul ideal, crezurile populare cele mai venerabile, în fața cărora se prosterna și care acum îl apasă ca o povară insuportabilă. Dar cum ne relevă I. Ianoși (1974, p. 25), ceea ce frapează în primul rând, după părerea lui Dostoievski, este graba, înfricoșarea cu care îi place rusului să se etaleze în clipele cele mai importante din viața sa, să se etaleze în bine și în rău, uneori fără să se mai poată opri. Nu este dificil să recunoaștem în această tendință de a nega totul, tendință diabolică, deconstructivă, cosmică, superterestră, ca și în aspirația hipertrofiată de a renaște din și prin suferință, problematica romanelor dostoievskiene, tipologia eroilor săi, încleștarea faustică, fatală. „Mefisto în ipostaza sa rusă nu a putut inventa un lucru mai insolent decât să-și oblige jertfa să blasfemieze ceea ce în ochii popoului este învăluit în sfințenie, s-o rupă cu pământul întreg, să se autodistrugă în vecii vecilor din cauza negării și a trufiei, pentru un singur minut de triumf” (I. Ianoși, 1974, p. 25).

Luciditatea lui Dostoievski în caracterizarea criminalilor „puternici”, lipsiți de scrupule, incapabili de remușcări, gata să comită cu sânge rece noi fărădelegi, este dezaprobată, și, dimpotrivă, toată simpatia sa se îndreaptă spre păcătoșii „slabi”, care și-au recunoscut smerit vina și vor să se lepede de ea. Binele și răul sunt pentru creștinul Dostoievski imperative categorice și, surprinzând interpenetrarea lor derutantă, el continuă să urmărească intransigent delimitarea lor. Dostoievski își păstrează speranța într-o purificare creștinească a celor căzuți în păcat; criminalul apare „valoros” în ochii lui tocmai fiindcă poartă în sine germenul lui Hristos; el nu dorește să restituie omului rău și puternic conștiința împăcată, ci să-i trezească conștiința încărcată, adică să-i redea calitatea sa de om bun, care crede în Dumnezeu. Atributele religioase ale moralității dostoievskiene sunt evidente în toate operele sale.

Ion Ianoși (1974, p. 41) recunoaște în Dostoievski nu doar pe criticul rațiunii și al moralității pure, dar și pe „criticul criticii rațiunii și moralității pure, nu doar pe luptătorul împotriva evidențelor,

ci și pe luptătorul pentru evidențe sau, în orice caz, împotriva lipsei de evidențe”. Dostoievski și-a dat seama de criza preceptului mecanic și cuminte „doi ori doi fac patru” și, în același timp, a pătruns și a denunțat, cu o rară cutezanță, criza preceptului nonevidenței, al haosului și al absurdului, al lui „doi ori doi fac cinci”. Tragedia lui, care era *tragedia subteranei*, a constatat în insatisfacția de a rezolva dilema: viața rațională i se părea destinată morții, viața irațională era moartea însăși. Dostoievski a înțeles moartea, nu s-a temut de ea, dar n-a vrut să-i fie aliat. El a cunoscut subterana și a urât-o, a prezis haosul și s-a temut de el, a înțeles și a detestat absurdul existențial. „Dacă a avut tentații mortale, el a știut să se lepede de ele, transmițându-le personajelor sale, denunțându-le ca străine și inacceptabile, sau *poate în ascuns denunțându-se pe sine și purificându-se de păcat* (subl. ns.), oricum, însă, fortificându-se pe poziții potrivnice subteranei și morții” (Ion Ianoși, 1974, pp. 41–42). „Dostoievskismul” îi apare lui Ion Ianoși „drept precursor al iraționalismului și al antiiraționalismului, al literaturii amonale și al literaturii ireconciliabil opusă amoralismului, al celor care admiră și al celor care detestă actul gratuit, al celor care doresc absurdul și al celor care îi denunță absurditatea, al cântăreților haosului și al îndrăgostiților de ordine.”

2.4. De la „cogito, ergo sum” la „sufăr, deci exist” și „iubesc, deci exist”

Dacă la raționalistul încoronat al Europei, René Descartes (lat. Renatus Cartesius, 1596–1650), temeiul științei și al filosofiei era vestita teză: „*Dubito, ergo cogito; cogito, ergo sum*”, ceea ce demonstra primordialitatea logicii minții, la Dostoievski întâlnim o oscilație permanentă între logica minții și logica inimii, învingătoare fiind aproape întotdeauna logica inimii generatoare de sentimente vulcanice, pasiuni înflăcărare și patimi pustiitoare. Rareori se află deasupra logica minții și nu mult timp: în perorațiile lui Raskolnikov dinaintea înfăptuirii crimei, în meditațiile

lui Stavroghin sau în pledoariile lui Ivan Karamazov din *Marele Inchizitor*. Arătam mai înainte că nu rațiunea l-a călăuzit pe Dostoievski în actul de creație, ci o forță suprarățională – *intuiția mistică creatoare* izvorâtă din logica inimii. Talentul lui Dostoievski se află în serviciul cruzimii. N.K. Mihailovski l-a numit pe Dostoievski „un talent feroce” (apud Lev Șestov, 1997, p. 210).

În *Filosofia tragediei* (1997, p. 209), Lev Șestov se transpune empatic în locul lui Dostoievski și se întreabă: „... ce motiv ar avea omul să cerceteze sufletul său în profunzime, să pună sub semnul întrebării cerințele evident remarcabile, luminoase, interesante? Principiul lui Descartes «*de omnibus dubitandum*» nu are aici, bineînțeles, niciun amestec: niciodată un om n-ar accepta ca, din cauza unei simple reguli metodologice, să-i fugă pământul de sub picioare. Mai curând, lucrurile se petrec invers – terenul pierdut presupune începutul oricărei îndoieli”.

Deseori idealismul din mintea omului nu rezistă atacului nemilos al realității; prin voința destinului omul intră în conflict cu viața adevărată și atunci el descoperă îngrozit că toate frumoasele *a priori* nu erau decât minciuni. Atunci *îndoiala* pune stăpânire pe el și într-o clipă face să se prăbușească castelele din Spania. „Socrate, Platon, binele, omenia, ideile – întreaga puzderie de sfinți și îngeri care protejează sufletul inocent al omului împotriva demonilor răului, ai scepticismului și pesimismului, dispar fără urmă în spațiu și omul, aflat față în față cu cei mai îngrozitori dușmani, încearcă, pentru prima dată, acea *solitudine îngrozitoare* (subl. ns.), de care nici cea mai afectuoasă și credincioasă inimă nu-l poate elibera. Aici începe filosofia tragediei.” Pe scurt, concepția lui Dostoievski poate fi caracterizată ca filosofie a tragediei omului din subterană, ca *filosofie tragică a subteranei*.

Pentru omul din subterană care trăiește în orizontul tragediei speranța dispare, dar viața există și are viitor. Nu poți să mori, chiar dacă vrei. Iată ce ne spune Dostoievski prin gura lui Dmitri Karamazov: „Am învățat multe în această noapte. Am învățat că este imposibil nu numai să trăiești, dar să și mori ca un ticălos...”.

După cum remarcă Lev Șestov (1997, p. 210), tot cortegiul de *a priori* a dispărut, filosofia lui Kant și a contelui Lev Tolstoi s-a sfârșit, în fața noastră se deschide tărâmul *Ding and sich* (germ. lucru în sine), unde, conform teoriei lui Kant, trebuie trimise toate antinomiile spiritului uman.

În opera lui Dostoievski avem de-a face cu o *realitate nouă*, fără precedent, extraordinară, sau, mai curând, cu o *realitate ascunsă* care trebuie privită cu alți ochi. Trebuie să facem un efort de a trece de la „cuget, deci exist” la „sufăr, deci exist”. La Dostoievski suferința și iubirea și îmbinarea dintre ele sunt temele obsedante și mai puțin raționamentele reci și demonstrațiile logice. Viața omului este mai ales suferință și iubire și apoi rațiune rece. Aceasta este tot filosofia tragică a subteranei.

2.5. *Filosofia ocnei (ocna ca eliberare) – o antifilosofie*

Dostoievski n-a putut rămâne devotat până la sfârșitul vieții crezului său din tinerețe, a fost condamnat la trădare. „Ideile se răzbună pe asemenea oameni și o fac fără milă, implacabil. Nu există dezonoare nevăzută, interioară, umilire care să nu le cadă în sarcină. Pentru Dostoievski ocna n-a durat patru ani, ci întreaga viață...” (L. Șestov, 1997, p. 212). N.K. Mihailovski are dreptate când explică concepția despre lume a lui Dostoievski prin încercările pe care le-a trăit. Aceste încercări nu l-au împiedicat să vadă adevărul, ci dimpotrivă. O existență banală, printre oameni obișnuiți, poate da naștere unei filosofii a vieții banale, obișnuite. Are nevoie omul de o asemenea filosofie? Poate că pentru descoperirea adevărului este nevoie ca omul să se elibereze, în primul rând, de tot ce este banal, obișnuit. În acest caz, ocna nu numai că nu dezmente „convingerile”, ci, dimpotrivă, le poate justifica și adevărata filosofie este *filosofia ocnei*. Pe Dostoievski *ocna l-a eliberat!* L-a eliberat de banalități, de normalitate, de idealismul facil, de idealurile sale juvenile de revoluționar al lui Petrașevski. În ocna și după aceea, Dostoievski devine cu adevărat liber, devine liber

să foreze neobosit în adâncurile spiritului, să dezvolte psihologia creștină a adâncurilor, cea mai cutremurătoare psihologie.

Psihologia omului din subterană este sever marcată de o nestăpânită *teroare mistică* provocată de un scepticism și un pesimism cu totul inedite. Acest *subom* (om al *sub-teranei*) nu mai are șansa să se reîntoarcă la existența banală, sau să se prefacă, față de sine și de ceilalți, că a reușit să se întoarcă. El știe că trecutul este mort, că granitul, *aere perennius*, este nefăurit de mâna omului. Cu alte cuvinte, tot ceea ce le servea oamenilor ca să-și „fundamenteze” întreaga lor „dreptate” și întregul lor „adevăr”, tot șirul de *a priori*, toate acestea au dispărut fără urmă. Dostoievski, devenit om al subteranei, adoptă și psihologia lui, psihologia ocnei, pe care o trăiește din interior: și, după cum consideră Lev Șestov (1997, p. 213), cu *obraznicia* celor care și-au pierdut speranța, „se decide brusc să depășească limita fatală, să facă acel salt teribil, împotriva căruia îl preveneau toate tradițiile trecutului și propria sa experiență acumulată în cei patruzeci de ani de viață”. El nu-și poate învinge îndoielile și nenorocirile cu ajutorul idealismului, toate eforturile făcute în această direcție n-au dus la nimic bun. În *Însemnări din subterană* notează: „Patruzeci de ani m-a terorizat și m-a călărit cum a vrut acest «frumos și sublim»” (spune omul din subterană). Nu-i rămâne decât să urmeze calea scepticismului, a pesimismului care au să-l conducă la *dostoievskism*, o filosofie proprie, de fapt o *antifilosofie*.

Din această perspectivă, Dostoievski și omul din subterană, contopiți într-o singură persoană, își vor spune: „Tot ceea ce era venerat, tot ce a fost considerat *frumos și sublim* în cealaltă existență este fructul oprit pentru mine. Dar trăiesc și voi trăi mult timp în aceste noi condiții înspăimântătoare. Nu-mi mai rămâne decât să-mi creez propria mea perfecțiune”. Cu alte cuvinte, filosofia ocnei devine și o *psihologie a ocnei*. Astfel, idealismul se transformă în mod neașteptat – observă Șestov – din judecător fără prihană în inculpat. Lui Dostoievski îi este rușine să-și amintească că altădată el însuși a fost un idealist. El ar vrea să renege

trecutul și, fiindu-i imposibil să se mintă pe sine, se străduiește să vadă viața trecută în cu totul altă lumină și-și găsește singur circumstanțe atenuante. „Noi, rușii, n-am avut niciodată romantici neghiobi, cu capu-n stele, ca germanii, sau mai ales francezii; pe ăștia nu-i afectează nimic, măcar de-ar plesni pământul, măcar de-ar pieri toată Franța pe baricade, ei rămân aceeași, nu se schimbă măcar de conveniență; își cântă mereu, ca să zic așa, până-n ceasul din urmă, cântecele lor stelare...” (*Însemnări din subterană*, apud Lev Șestov, 1997, p. 214).

Dar cine își pierde noaptea proslăvindu-l pe Makar Devușkin? Întreabă Șestov. Cine plângea cu lacrimi amare soarta Natașei, chiar în clipa în care pământul îi fugea de sub picioare? Din păcate aceste pagini din trecut nu pot fi șterse din memorie. După părerea lui Șestov, dintre toți romanticii ruși, Dostoievski a fost cel care a avut *visele cele mai sincere*, mai îndepărtate de realitate, cele mai sublime vise.

Împreună cu Șestov (1997, pp. 214–217) să mai stăruim un timp asupra unor elemente de psihologie a ocnei. Destinul implacabil și închiderea viitorului pentru ocnaș sunt prezentate de către scriitor prin marea metaforă revelatorie a *zidului*: „... când sunt în fața zidului, domnii respectivi, adică oamenii și militanții cu fire spontană, capitulează cum nu se poate mai franc. Pentru ei, zidul nu-i o scuză ca pentru alde noi, oamenii, care gândim și, ca atare, nu întreprindem nimic, nu-i un pretext invocat pentru a face cale întoarsă, pretext în care, obișnuit, oamenii de felul nostru nu cred, deși îl găsesc întotdeauna bine venit. [...] Zidul reprezintă pentru ei ceva liniștitor, un tranchilizant moral absolut, poate chiar ceva mistic” (*Însemnări din subterană*, apud Lev Șestov, 1997, p. 215). Dostoievski prefera, conștient, să-și spargă capul de zid, decât să se împace cu impermeabilitatea lui.

Toată existența lui Dostoievski, trecutul său, a făcut din el *întruchiparea ideii de consolator*. Ca romancier, el îi învăța pe oameni să creadă că suferințele celor umiliți și obidiți se răscumpără prin lacrimile și bunele sentimente ale cititorilor și

scriitorilor. Fericirea, inspirația sa erau alimentate de ideea „ultimului dintre oameni”, care-ți este „frate”. Numai atunci când Dostoievski s-a convins că tot ceea ce păstra cu pioșenie în suflet de ani de zile ca un adevăr infailibil nu este în realitate decât o *minciună monstruoasă*, el a început să creadă că nu putem avea încredere în „idei” și că cele mai josnice *impulsuri* pot îmbrăca formele cele mai frumoase și atrăgătoare. Lev Șestov se întreabă ce poate fi mai îngrozitor decât acest cântăreț al „oamenilor sărmani”, care udă grădina sa poetică cu lacrimile Natașei și ale lui Makar Devușkin.

Acum ne este clar – arată Șestov – de ce Dostoievski nu se poate întoarce la acel zid atât de tolerant din punct de vedere moral și „definitiv” pentru oamenii sinceri. Mai bine orice altfel de adevăr decât o asemenea minciună. Dostoievski a vrut să fugă de realitate, dar a întâlnit în cale idealismul și a făcut cale întoarsă, toate *ororile vieții sunt mai puțin înspăimântătoare decât ideile* produse de rațiune și conștiință. În loc să-l plângem pe Makar Devușkin, mai bine să spunem adevărul: *n-are decât să se dărâme lumea, numai să pot eu să-mi beau ceaiul*. Lui Dostoievski nu i-a fost ușor să accepte un asemenea „adevăr”, și, de altfel, ce putea să facă cu el un om care i-a avut în trecut ca prieteni pe Makar și ocna, iar în prezent crizele de epilepsie și necazurile scriitorului. Adevărul subteranei este un cu totul altfel de adevăr decât se știa, se admitea.

„Legile naturii m-au batjocorit fără încetare și mai mult ca orice – toată viața!”, spune omul din subterană, dar acest adevăr este perfect potrivit pentru viața scriitorului. Nu trebuie să ne mire că un astfel de om nu încearcă niciun sentiment de afecțiune nici față de adevăruri, nici față de idealuri, de vreme ce și unele și altele, când sub forma unor legi ale naturii, când sub aceea a înalțelor doctrine morale, n-au făcut altceva decât să umilească și să jignească o ființă inocentă și încrezătoare ca un copil.

De aceea, acesta este motivul pentru care Dostoievski, spre uimirea contemporanilor săi, refuză să-și manifeste respectul față

de ideile umaniste ale Rusiei din anii șaizeci și șaptezeci. Ne amintim că și filosoful Nikolai Berdeaev își manifesta rezervele sale față de toate formele de umanism (vezi N. Berdeaev, *Sensul creației*). Iată, de exemplu, cum vorbește omul din subterană despre „viitoarea fericire a omenirii”, cu alte cuvinte despre piatra unghiulară pe care s-au bazat și se bazează toate „convingerile” umaniștilor! „Atunci, spune el, vor apărea noi relații economice, gata fabricate, calculate și ele cu o precizie matematică [...] așa toate interesele vor dispărea într-o clipită, pentru că li se vor găsi toate răspunsurile posibile. Atunci se va ridica un vast *palat de cleștar* (subl. ns.)” (*Însemnări din subterană*, apud L. Șestov, 1997, p. 217).

Dostoievski nu distruge speranțele altuia, ci propriile sale speranțe: „Dacă am afirmat toate acestea, n-am făcut-o pentru că îmi place să scot limba, recunoaște mai târziu omul din subterană. Este posibil (ceea ce mă irită) faptul că din toate edificiile noastre nu se găsește unul la care să poți scoate limba”. Din perspectiva psihologiei ocnei, problema este dacă *palatul de cleștar* îl poate împăca pe psihologul Dostoievski cu ocna din trecut. De fapt, Dostoievski afirmă – în mai multe rânduri – și deseori sugerează *prezența eternă a ocnei* în spiritul uman (al oricărui om). „Palatul de cleștar” nu-l poate împăca. Dacă speranța omului – ne explică Lev Șestov – este să găsească fericirea pe pământ, înseamnă că totul este pierdut definitiv. Această problemă este deja insolubilă. Poate, oare, fericirea viitoare compensa nefericirea trecutului și a prezentului? Oare destinul lui Makar Devuşkin, care este făcut de ocară în secolul al XIX-lea, va fi altul, dacă în secolul al XXII-lea nimănui nu-i va fi permis să-și batjocorească semenul? Dimpotrivă, destinul lui ne apare și mai tragic. După cum consideră Lev Șestov (1997, p. 218), Dostoievski nu numai că nu dorește, acum, să contribuie la ridicarea splendidului palat de cleștar, dar cu furie și cu un fel de bucurie ascunsă triumfă anticipat la ideea că se va găsi întotdeauna un gentleman care nu va permite să se instaleze bunăstarea pe pământ. Acest gentleman

este, evident, un personaj fantastic; în ochii celui care crede, nu reprezintă, categoric, un argument. „Realitatea este că Dostoievski nu *dorește* o fericire generală în viitor, nu *vrea* ca acest viitor să justifice prezentul. El cere o altă motivare și preferă să se dea, până la istovire, cu capul de pereți, decât să-și găsească liniștea într-un ideal umanist.”

După cum afirmă Lev Șestov în *Însemnări din subterană*, Dostoievski se dezice de idealurile sale, pe care, după cât i se părea, le conservase intacte la ocnă. Dar, după cum am menționat mai înainte, ocna a fost de fapt o *eliberare*: după ce își va ispăși condamnarea, Dostoievski va redeveni omul liber de odinioară. El își va lua propria speranță ca ideal și se va grăbi să alunge din minte toate amintirile despre ocnă, sau cel puțin să le adapteze la noile condiții de viață. Dar toate eforturile sale au fost zadarnice. Adevărurile de la ocnă, trăite tragic și nu „scoase din ascundere” prin argumentări logice, oricât le aranja și le dichisea, păstrau urme clare ale originii lor. „De sub podoabele somptuoase cu care le acoperea Dostoievski apăreau figurile posomorâte, stigmatizate ale ocnașilor, capetele lor rase. Zarva cuvintelor mari nu reușește să înăbușe zăngănitul lanțurilor”, observă cu pătrundere Lev Șestov.

Credem că într-adevăr Dostoievski a vrut să-și descarce cugetul de povara amintirilor din ocnă prin scrierile sale *Însemnări din subterană*, *Amintiri din casa morților*. El nu a reușit să se detașeze de aceste amintiri care i-au influențat mintea și inima, și astfel nu a putut evada din *temnița psihologiei ocnei*. Despre psihologia ocnei vom mai scrie și în continuare.

2.6. Fericirea se cumpără cu suferință

Pentru Dostoievski violența se identifică cu chinurile și omucidările. El consideră că Raskolnikov devine ucigaș pentru faptul că a intrat în sfera ideilor „contemporane”, adică a ideilor socialiste bazate pe violență și ură. Dar săvârșind crima el își pângărește sufletul și-și pierde liniștea sufletească. Chinurile sufletești, spune

scriitorul, constituie pedeapsa cea mai grea și mai teribilă pentru „cel care a călcat legea”. Dostoievski opune violenței și crimei smerenia creștină.

Sonia Marmeladova îl sfătuiește pe Rodion Raskolnikov „să pătimească și să se răscumpere cu ajutorul pocăinței. Pocăința, spune Dostoievski, îi deschide lui Raskolnikov posibilitatea unor senzații noi, monolite, depline”. Definind concepția romanului, scriitorul scria în carnetul său de note: „Fericirea nu stă în confort, fericirea se cumpără prin suferință”; „Omul nu se naște pentru a fi fericit. Omul își cumpără fericirea și o cumpără numai cu prețul suferinței. Aici nu este vorba de nicio nedreptate”. Dostoievski povestește cu înduioșare cum Raskolnikov, după ce-și ispășește crima prin pedeapsă, găsește la ocnă echilibrul sufletesc, găsește *eliberarea* căutând sprijin în Evanghelie.

2.7. Ateismul este crima cea mai înspăimântătoare

Nikolai Stavroghin, într-o conversație cu episcopul Tihon (din romanul *Demonii*), face următoarea mărturisire: „Eu cred în diavol, cred în el”. După ce face această mărturisire caldă de credință în diavol, Stavroghin îl întreabă imediat pe Tihon: „Crezi în Dumnezeu?”

- „Cred”, răspunde Tihon.
- „Atunci, dacă crezi în Dumnezeu, poți tu să muți munții din loc, fiindcă așa spune Evanghelia?”, și Tihon răspunde:
- „Pot, dacă Dumnezeu vrea.”
- „A, va să zică nu poți tu singur, recunoști că nu poți?”
- „Da, recunosc”, răspunde Tihon.
- „De ce nu poți singur?”
- „Fiindcă nu cred destul. Eu cred, dar din cauza insuficienței credinței mele nu pot eu singur, însă dacă Dumnezeu vrea să-i mut, îi voi muta.”

În acest dialog, Dostoievski transpune ispitirea din pustiu a Mântuitorului: „Dacă ești fiul lui Dumnezeu, zi acestor pietre să se prefacă în pâini”. Este aceeași *ispită* pe care *spiritul diabolic*

din Stavroghin o pune în fața lui Tihon, la care totuși *omul* Stavroghin venise să se mărturisească. După aceea, Stavroghin mai îl întreabă:

– „Se poate crede în diavol, fără să crezi în Dumnezeu?”

– „Se poate – îi răspunde Tihon – și se mai poate amândouă: să crezi și în Dumnezeu, să crezi și în existența diavolului în același timp.”

De la aceasta, discuția lor trece mai departe asupra ateismului. N. Crainic (1998, p. 135) interpretează acest dialog din faimoasa *Spovedanie a lui Stavroghin* ca pe o convorbire între diavol și călugăr, pentru că în alternanța aceasta de omenesc și de diavolesc din personajul care se află în fața duhovnicului de cele mai multe ori vorbește diavolul direct cu călugărul.

Ateismul formează, la un moment dat, tema discuției, și cu această ocazie Dostoievski spune, prin gura lui Tihon, unul din marile adevăruri asupra psihologiei credinței religioase: „Ateismul desăvârșit, zice Tihon, este în vârful scării, pe treapta penultimă, care duce la credința desăvârșită”. Într-adevăr, *poate că nimeni nu este mai aproape de Dumnezeu decât un ateu*. De fapt, un ateu crede în Dumnezeu. Poate că pe lume nici nu sunt oameni care nu cred în existența divină. Necredința este o imposibilitate. Există numai credință care poate lua diferite forme: pozitive sau negative. *Nu există atei, ci doar credincioși la negativ*.

După cum susține și N. Crainic (1998, p. 136), mobilul intim (motivul intrinsec), nemărturisit al ateului este revolta sa negativă, acest spirit diabolic pe care îl găsim încă de la începutul lumii, când are loc revolta lui Lucifer. Lucifer nu crede în Dumnezeu? Adică nu crede diavolul că există Dumnezeu? Dar credința lui are un sens negativ. Tot așa, în ateism nu este de fapt o necredință, ci o credință negatoare.

„Și lupta unui ateu nu este o luptă împotriva existenței lui Dumnezeu, ci un refuz de a-L recunoaște pe Dumnezeu, o luptă împotriva lui Dumnezeu, nu a existenței Lui. Dar tocmai această luptă împotriva lui Dumnezeu este o afirmare a existenței lui

Dumnezeu. Ateismul însuși afirmă existența lui Dumnezeu și atunci este așa de aproape de credință, de Dumnezeu. De aceea este o penultimă treaptă a scării care duce la Dumnezeu. Un caz caracteristic este cel al lui Nikolai Stavroghin, care spune că un fir de păr a lipsit ca el să fie un fanatic creștin.”

Dostoievski este unul dintre cei mai mari psihologi ai lumii (poate cel mai mare), fără să fi fost un scientist. El a rămas un mare artist. El nu încearcă să-și facă din știință un aliat, dar în același timp se ferește să intre în conflict cu știința, folosindu-se de metodele pe care aceasta le-a creat. Înțelege perfect că cerul nu mai oferă garanții. Dar triumful științei, certitudinea și caracterul evident al raționamentelor sale nu-l pot obliga pe Dostoievski să se supună. Lev Șestov (1997, p. 235) spune că el i-a mărturisit de mult că, în concepția sa, *zidul* nu este un obstacol insurmontabil, ci numai un pretext. La toate considerentele științifice el are un singur răspuns (prin gura lui Dmitri Karamazov): „Cum să trăiesc sub pământ fără Dumnezeu? Ocnașul nu se poate lipsi de Dumnezeu”. Raskolnikov le stârnește camarazilor săi de dețenție o ură înverșunată, neîmpăcată, prin spiritul său științific, atașamentul față de realitatea certă, prin ateismul pe care, după cuvintele lui Dostoievski, l-au simțit imediat la el. „Necredinciosule! Nu crezi în Dumnezeu, strigau ei. Ar trebui să fii ucis!” Pornind de la faptul că ocnașii consideră *ateismul drept crima cea mai înspăimântătoare*, nu înseamnă să renunțăm – spune L. Șestov (1997, p. 236) – la toți oamenii din subterană: din cauza lor, n-o să ne apucăm să revizuim axiomele stabilite prin efortul a zeci de generații, nu vom renunța la raționamentele *a priori* ale filosofului de la Königsberg. Aceasta este logica clară a oamenilor terestri (de la suprafață), opusă unor aspirații vagi ale locuitorilor subteranei. Este deosebirea dintre un *tărâm* și *celălalt tărâm*, și totuși atât pe pământ cât și sub pământ trăiesc tot oameni. „Ocnașii sunt calomniați, insultați, acoperiți cu noroi, de când există lumea. Dostoievski încearcă să folosească aceleași procedee și împotriva oamenilor liberi. De ce, de exemplu, nu l-ar prezenta pe un savant

sub o formă caricaturală și trivială? De ce nu l-ar ridiculiza pe Claude Bernard? De ce să nu insulte și să calomnieze un ziarist, colaborator la o publicație liberală, și împreună cu el pe toți reprezentanții gândirii liberale” (L. Șestov, 1997). Dostoievski a folosit fără ezitare asemenea procedee. Câte n-a imaginat împotriva lui Rakitin! Deținutul cel mai josnic apare ca un nobil cavaler în comparație cu acest viitor conducător al liberalilor, care pentru douăzeci și cinci de ruble nu ezită să facă pe codoșul.

Discursul rostit de Dostoievski la festivitățile organizate în onoarea lui Pușkin, care conținea un apel la unitatea tuturor partidelor și grupărilor din societatea rusă, proclama de fapt resemnarea. „*Resemnează-te, om mândru! Muncește, trândavule!*” Aceste îndemnuri cheamă oamenii, care trăiesc la suprafața pământului, să coboare în subterană, la ocnă, în întunericul veșnic. „Vrem să fim fericiți *aici și acum*” – iată ce gândește fiecare om „liber” de la suprafață. Ce-i privește pe ei dacă Dostoievski nu și-a părăsit încă ocna, dacă rămâne credincios psihologiei ocnei! Se spune că toți cei care au asistat la sărbătoriri au fost profund mișcați de discursul lui Dostoievski. Mulți au izbucnit chiar în plâns.

Fanaticul ateism propăvăduit de personajul Kirillov, din romanul *Demonii*, este doar o treaptă premergătoare a credinței, premergătoare idealurilor lui Tihon, Mișkin sau Zosima. Părăsindu-l pe Kirillov, după ce aflase de la el propria sa teorie despre „omul-Dumnezeu” („Dacă nu există Dumnezeu, atunci eu sunt Dumnezeu”), Stavroghin are impresia că data următoare „o să ajungi să crezi și în Dumnezeu”. Dostoievski îl simpatizează pe Kirillov, ca frenetic căutător al absolutului. Apropierea extremelor îi permite scriitorului să transforme pledoaria pentru ateism într-o apologie a lui Hristos, să-l transforme chiar pe Kirillov într-un Hristos *à rebours*, răstignit spre a mântui omenirea! (I. Ianoși, 1981, p. 929.)

Ion Ianoși arată că Dostoievski încheie rechizitoriul individualismului, fără pereche în istoria literaturii universale, prin cunoscuta sa chemare la iubirea creștinească. Filosofia sa este

teologică, psihologia este mistică: prezența sau absența *idealului moral* se confundă cu prezența sau absența credinței religioase. „Toată problema este, așadar, de a afla dacă este posibil să crezi?” Angrenându-și eroii în înfruntări vitale și de o mare acuitate psihologică, Dostoievski îi plasează pe cunoscuta sa scară valorică, potrivit cu răspunsul dat la această întrebare, potrivit intensității cu care ei ajung să recunoască rostul credinței. „Nu cred în Dumnezeu, dar nădăjduiesc că sunt un om cinstit”, spune la un moment dat „prințul” (Stavroghin), dar uriașa construcție a romanului *Demonii* mărturisește și demonstrează imposibilitatea acestei iluzii: „Necredința este principalul «demon» pe care omul trebuie să-l poată izgoni din sufletul său, pentru ca cel mântuit să-și poată redobândi locul la picioarele lui Iisus” (I. Ianoși, 1981, p. 929).

Ateismul este *păcatul cel mai mare* în ochii lui Dostoievski. Pentru acest păcat îl bate ucigașul Fedka pe Piotr Stepanovici, stăpânul și poruncitorul său, își denunță Maria Timofeevna „prințul” uzurpator, îl ține Șatov pe Stavroghin o jumătate de oră sub biciul demascării. În pledoaria lui Șatov sunt reunite convingerile creștinești ale romancierului: un ateist sau chiar un nepravoslavnic nu poate fi rus, poporul trebuie înălțat până la Dumnezeuul său, pentru că singura lui menire este aceea de a fi „purător de Dumnezeu” și mântuitor al omenirii. Dacă cineva ar demonstra matematic că adevărul este în afara lui Hristos, omul rus, omul acestui pământ sacru trebuie să opteze pentru Mântuitorul său și nu pentru adevăr! Dostoievski reface demonstrația lui „*credo quia absurdum*”.

„Găsește-l pe Dumnezeu prin muncă”, îl sfătuiește Șatov pe demonicul Stavroghin. Șatov este credinciosul care n-a reușit să treacă de penultima treaptă, a lui Kirillov, pe treapta finală, treapta desăvârșirii călugărului Tihon. Kirillov, afirmă Șatov, s-a înrăit prin „slugărnicia gândurilor”, dar destinul lui, al celui condamnat să creadă în Stavroghin „în vecii vecilor”, nu este același? *Demonii* mor rând pe rând, indiferent de gradul vinovăției lor: moare Kirillov, moare Șatov, moare părintele lor spiritual, Stavroghin (și Liza este ucisă cu strigătul: „E iubita lui Stavroghin!”). Turma de

porci se repede de pe povârniș în lac și se îneacă, iar scriitorul se simte păstorul care, văzând cele petrecute, a fugit și a dat de veste în cetate și în colibe.

Serghei Bulgakov, în prelegerea publică ținută la Kiev, la 21 noiembrie 1901, intitulată *Ivan Karamazov ca tip filosofic* (S. Bulgakov, 1997, pp. 174–197) arată că Ivan este o fire etică în cel mai înalt grad, care este obligată să nege moralitatea. Iată un conflict etic și axiologic de-a dreptul monstruos. Este ca și cum cineva ar fi nevoit să nege lumina zilei, pe care o vede cu proprii ochi.

Imoralitatea ateistă, cum numește S. Bulgakov (1997, p. 181) concepția etică a lui Ivan, amintește involuntar de căutările asemănătoare ale neliniștitului Friedrich Nietzsche. Se observă ușor identitatea motivelor și a ideilor fundamentale la Nietzsche și Ivan. Este tipică ambilor concepția care situează „supraomul” lui Nietzsche sau „omul-zeu” al lui Ivan „dincolo de bine și de rău” și face ca pentru ei „totul să fie permis”. Este comun și principiul egoismului care neagă faptele altruiste, creștine. Splendoarea egoistă a supraomului, morala stăpânilor și morala sclavilor sunt – după S. Bulgakov – inevitabilele „fructe ale pustiului din inimă”, ce rămân după abolirea eticii dragostei și a datoriei. Drama sufletească, tragedia spiritului lui Nietzsche și a lui Ivan Karamazov este una și aceeași – teoria imoralității. Această teorie nu se împacă deloc cu năzuințele etice ale persoanei. După părerea lui Bulgakov, măreția spiritului filosofului german își găsește expresia în patima și sinceritatea trăirii acestei drame, încheiată nefast, prin nebunie. Prin nebunia sa, el a dovedit, mai mult decât prin creații, importanța reală și adevărata semnificație a problemelor abordate (vezi cap. II, *Nebunia ca iluminare*).

„Viața lui Nietzsche este un comentariu indispensabil prin care scrierile sale smintite sunt luminate de o flacără tragică, prin care devin ușor de înțeles suferințele reale ale lui Zarathustra” (S. Bulgakov, 1997, p. 181). Demonstrând o clarviziune profetică, Dostoievski a formulat problema lui Nietzsche, problema imoralității ateiste, dar spre deosebire de acesta, care s-a consumat și

s-a autodistrus totalmente pentru lichidarea acestei contradicții, scriitorul rus, înțelegând-o și asimilând-o profund, s-a ridicat deasupra ei. Spiritul adânc și creștin al lui Dostoievski, alături de sufletul lui Nietzsche-Ivan, se dovedește capabil să cuprindă și inima largă a lui Alioșa Karamazov și harul profetic al starețului Zosima. S. Bulgakov (1997, pp. 181–182) susține că despre Dostoievski s-ar putea repeta cuvintele diavolului referitoare la asceții pe care i-a ispitit și al căror suflet „face cât o constelație întreagă”: „De-ai ști ce haos există în sufletul lor, ce amestecătură de credință și îndoieli”, spune Dostoievski în carnetele sale de însemnări.

Privitor la morală, Ivan Karamazov se exprimă relativ și indecis; el spune că, dacă nu există Dumnezeu și nemurirea sufletului, atunci totul este permis. Iar când este întrebat dacă există Dumnezeu, fie răspunde hotărât, „nu, nu există”, fie dă un răspuns situat la antipod. Faptul că nu poate ajunge la o concluzie definitivă denotă o criză a voinței și generează chinuri sufletești. El caută cu nesaț credința, a obosit de atâta îndoială. Fără iubire și speranță hristică, credința nu se poate dezvolta și astfel îndoiala este viermele care roade fără cruțare din spiritul lui Ivan.

În carnetele sale de însemnări (*Inchizitorul și capitolele despre copii*, cf. S. Bulgakov, p. 182) Dostoievski face o declarație surprinzătoare: „... nu cred în Hristos și nu-L mărturisesc ca un băiețandru, ci *osana mea a trecut prin marea văpaie a îndoielilor*”.

2.8. Psihologia milei se opune teoriei supraomului

Spre deosebire de Nietzsche, care disprețuia mila creștină, Dostoievski demonstrează, în multe din scrierile sale, că mila este un sentiment creștin, este o cale a mântuirii, dacă nu se manifestă zgomotos și vulgar. Dostoievski nutrește sentimente de milă creștină față de umiliți și obidiți, față de ocnași și chiar față de „demoni”. Hristos a propăvăduit mila și iertarea față de păcătoși (Maria Magdalena a fost iubită și mântuită de Hristos tocmai pentru că era o mare păcătoasă).

Mesajul principal al romanului *Demonii* este îndreptat împotriva filosofiei supraomului, împotriva tezei personalităților *alese* cărora „totul le este permis”. În numele acestei filosofii ucide Piotr Verhovenski, în numele ei se sinucide Kirillov, în numele ei plănuiește Șigaliiov să instaureze împărăția ucigașilor; ea este ideea centrală, unica idee a lui Stavroghin, în numele căruia o siluiește pe Matrioșa, o ia de nevastă pe Maria Timofeevna, o batjocorește pe Lizaveta, în numele căreia îi nenorocește pe toți cei din jur și își transformă *spovedania* (faimoasa „spovedanie a lui Stavroghin”), ba chiar și moartea, „într-o ironică, grotescă și sângeroasă *farsă a omului subteran* (subl. ns.), obișnuit să chinuie și să se chinuie, dornic să lase lumii amintirea unei mutre cu limba scoasă” (I. Ianoși, 1981, p. 926).

Destinul lui Stavroghin întruchipează eșecul global al supraomului, pe care îl exprimă Verhovenski, Șigaliiov, Kirillov.

Aleksei Nilici Kirillov, inginer constructor de poduri și șosele, în vârstă de douăzeci și șapte de ani, se exprimă eliptic, abrupt, schematic, în jumătăți de frază sau cuvinte răzlețe, a căror răceală absolută – după remarca lui Ion Ianoși (1981, p. 927) – este vecină cu frenezia, cu „entuziasmul” nietzschenian. El are un stil straniu, un stil nerusesc. Kirillov face parte din categoria oamenilor cu „gânduri scurte”, pe care i-a „devorat ideea”. În lungile sale nopți de insomnie,ându-și ceaiul și măsurându-și cu pasul cămăruța în lung și în lat, el este stăpânit nu de idei, ci de o singură idee devenită obsesie înnebunitoare: *detronarea lui „Dumnezeu-omul” prin „omul-Dumnezeu”*! Toate discuțiile pe care le are cu cei din jur se reduc la acest unic țel al supraomului, și la *sinucidere*, ca modalitate de împlinire. În rest totul îi este *egal*, inclusiv felul în care vorbește: el n-are timp să cunoască și să studieze poporul rus, n-are timp să construiască poduri, n-are timp nici măcar să devină epileptic!

Sunt sinucideri prea puține, îi explică Kirillov umilitului Anton Lavrentievici, din pricina fricii de durere și a lumii de apoi oamenii își refuză „libertatea principală” de a-și lua viața. *Cel ce*

se va sinucide numai pentru a-și ucide frica, își va demonstra libertatea, va deveni Dumnezeu, va schimba lumea. Scopul lui Kirillov este tocmai transformarea omului și a condiției sale: „Va deveni un om nou, fericit și mândru, omul căruia îi va fi absolut indiferent dacă va trăi sau nu; acesta va fi omul nou. Cine va învinge suferința și frica, acela va deveni el însuși Dumnezeu. Iar celălalt Dumnezeu nu va mai exista”.

În noua sa ipostază, răsturnată, dilema hamletiană devine „absolut egal dacă trăiești sau nu trăiești”. Refrenul „mi-e indiferent” îl întovărășește pe Kirillov în existența sa, din toate punctele de vedere, atunci când îl secondează pe Stavroghin în duelul cu Gaganov, când îl ajută pe Șatov cu o rublă, la sosirea miraculoasă a Mariei, și când așteaptă asasinarea lui Șatov, adică să devină un pion neînsuflețit și nedemn în jocul lui Piotr.

Kirillov va recurge la sinucidere pentru a-și afirma „voința suverană absolut liberă”; prin dispariția divinității – raționează el – „întreaga viață a devenit a mea”. Vechea sete de putere a supra-omului nietzschenian, ca și a eroului dostoevskian, își află împlinirea supremă în visul omului-Dumnezeu, instalat în locul vacant de un Dumnezeu a cărui existență nu mai poate fi acceptată. Însă *dumnezeirea* ca necesitate și trăire interioară trebuie să fie demonstrată: „Este posibil ca nimeni din toată planeta aceasta, desființându-l pe Dumnezeu și crezând în puterea absolut liberă a voinței sale suverane, să nu îndrăznească să-și afirme această voință absolut liberă, în sensul ei integral? Ca și cum un sărac ar primi o moștenire și sperându-se n-ar îndrăzni să se aproprie de sac, considerându-se neînstare de a-l stăpâni. Vreau să-mi afirm voința absolut liberă” – conchide personajul.

În *Carnete* Kirillov se exprimase cu și mai multă claritate (apud Valeriu Cristea, 1983, I, p. 191): „Nu pot să nu-mi manifest voința mea absolut liberă, dacă mă consider Dumnezeu”, „să-mi manifest voința prin cea mai înaltă manifestare” (sinuciderea), căci a omorî pe altul – cum îi propune Neceaev-Verhovenski – constituie cea mai joasă manifestare, „punctul inferior extrem al

voinței mele absolut libere” (susține Kirillov în textul definitiv al romanului). Kirillov se sinucide „*pentru a începe și a demonstra*”. El „demonstra” posibilitatea libertății depline și de „a începe” o nouă eră în istoria umanității, în care omul regenerat fizicește și psihologicște să fie „domn și împărat”. Kirillov, „*l’ahtée qui rêve d’imiter le Christ*” (Jacques Catteau, 1978), dorește să mântuie omenirea de suferință și se sacrifică pentru această mântuire. În el – remarcă Dostoievski într-un proiect de prefață la roman – se exprimă ideea populară a sacrificiului de sine pentru a face să triumfe adevărul.

Moartea lui Kirillov, în funcție de verdictul și sub supravegherea neîncrezătoare a lui Piotr Verhovenski, *transformă într-o oarecare măsură sinuciderea în execuție*. „Omul-Dumnezeu” devine victima mediocrului Verhovenski. Libertatea de atâtea ori proclamată de erou îl aduce în situația de *marionetă*, de manechin. Și totuși, după cum remarcă V. Cristea (1983, pp. 192–193), ca o nouă dovadă că Dostoievski știe să nu exagereze niciodată, știe să evite orice tendință de schematizare a psihologiei personajelor și ca o dovadă a înaltei sale competențe de *psiholog creștin al adâncurilor*, tocmai în momentul în care Kirillov seamănă mai mult cu un manechin, în odaia în care se închide ca să moară și în care Verhovenski, nerăbdător și incredul, intră ca să vadă ce se întâmplă – căci împușcătura se lăsa așteptată –, el se umanizează și se copilărește brusc: latura infantilă a personajului iese din nou la iveală (din noi nu dispăre nicicând „copilul arhetipal” care își are izvoarele în străfundurile inconștientului transpersonal, cf. C.G. Jung), mușcându-l de deget pe intrus. Surprinzătorul gest reprezintă amănuntul genial care însuflețește personajul și îi face credibilă atitudinea. Este un semn al reziduurilor de omenie și copilărie din caracterul personajului. Marele, nemărginitul regret pentru viața pe care o iubește atât de mult și pe care este nevoit, fiind condamnat, să o părăsească chiar acum explodează, deviat, sugrumat, surdinizat în această imprevizibilă reacție de răzbunare copilărească îndreptată împotriva omului care îi amintește prin

prezența sa că este condamnat și care supraveghează împlinirea verdictului. Pentru Kirillov, Verhovenski reprezintă „portărelul morții sale” (V. Cristea, 1983, p. 193), căruia, în momentul scadenței, mușcându-l de deget, îi joacă o ultimă farsă. Această mică răzbunare copilărească, această derutantă figură ștângărească, exprimând *ciuda* celui care trebuie să moară, demonstrează limpede că niciunui om, niciodată, nu-i va putea fi „absolut egal dacă trăiește sau dacă nu trăiește”, că totuși celebra dilemă hamletiană „a fi sau a nu fi” va dăinui în eternitate. Punându-și ideea în aplicare, idee izvorâtă din teoria supraomului, Kirillov totodată și-o dinamitează. Murind, *supraomul devine om, și chiar copil*. Kirillov, cel care a pus între paranteze moartea, ne face s-o simțim în fiecare clipă. Autorului imnului de slăvă adresat vieții („E bine că există frunza. Totul este bine”) are un aer iremediabil funerar. Dostoievski îl condamnă pe supraom la sinucidere, dar nu cu cruzime cinică, ci cu milă creștină.

Înainte de a-și împlini promisiunea, Kirillov ține să explice scopul jertfei sale, deși este convins că nu va fi înțeles. Concluzia el o deduce din două premise antitetice: „Dumnezeu este necesar și de aceea trebuie să existe”; „dar eu știu că el nu există și nu poate exista”. Înseamnă că măcar un singur om trebuie să-și „proclame bunul plac”, să refuze adică pentru întâia oară în istorie iluzia lui Dumnezeu și, sinucigându-se, să devină el însuși Dumnezeu, pentru că... totuși *fără Dumnezeu nu se poate*. Libertatea sărbătorească a omului fără Dumnezeu, rămas singur cu propria sa voință în univers, se transformă în *sclavie* față de celălalt, față de sine. Orgoliul vasalului înscăunat în locul suzeranului său se prăbușește în umilință. Indiferența față de moarte se dovedește a nu fi decât o prostituție a acceptării ei în orice clipă. *Supraomul degenerază în subom*. De fapt, acestea pot fi cele două ipostaze simultane sau succesive ale Sinelui arhetipal. Dostoievski admiră supraomul, dar se apropie cu mai multă dragoste de *subom*, de care îi este milă fără să-l disprețuiască. Pe cei care se cred supaoameni (Raskolnikov, Svidrigailov, Kirillov, Ivan etc.) Dostoievski îi

condamnă: îi face criminali, sinucigași sau nebuni. Psihologia milei se ridică deasupra psihologiei supraomului, umilința prețuiește mai mult decât trufia și orgoliul.

Se pare că personajul Kirillov îl exprimă parțial și pe tânărul Dostoievski. De profesie inginer, ca și scriitorul, personajul din *Demonii* are exact vârsta pe care o avea Dostoievski în anul arestării sale (douăzeci și șapte de ani). Ciudățenia lui Kirillov este a scriitorului însuși, din prima sa fază de creație, după cum a lui Dostoievski – ironizat din această cauză de Belinski – este și entuziasmul față de Hristos al eroului literar, în gura căruia scriitorul pune fraze întregi dintr-o celebră scrisoare a sa către von Vizina.

2.9. Despre premisa solipsistă, egoismul extrem

În *Însemnări din subterană* (1864, trad. rom., 1968, IV, p. 226) Dostoievski se transpune empatic în gândirea locuitorului din subterană și afirmă, spre uimirea noastră: „Eu de liniște am nevoie. Eu, ca să nu mai fiu tulburat de nimeni, aş vinde lumea întregă pe doi bănuți, fără-a sta pe gânduri. Dacă-i de ales: să se dărâme lumea, ori să-mi beau eu ceaiul, eu spun că mai bine s-ar dărâma lumea, numai să-mi pot eu bea ceaiul”.

I. Ianoși (1968 b, p. 582) observă că în pasajul citat revolta însinguratului și-a atins apogeul. Când mărturisise la început că va vorbi doar despre sine, aceasta fiind singura temă care oferă maxime satisfacții unui om cumsecade, și când mai târziu recunoscuse că cel mai rău îl chinuie faptul de a nu-i semăna nimeni și de a nu semăna, la rândul lui, cu nimeni, proporțiile halucinante ale răzvrătirii individualiste nu puteau fi încă bănuite. Premisa solipsistă „eu sunt singur, iar ei sunt toți” a fost desfășurată de Dostoievski metodic, pas cu pas, meticulos și intransigent, fără să dea înapoi în fața concluziei finale de o înfricoșătoare cruzime: *dărâmă-se lumea, numai eu să-mi pot bea ceaiul!* Dinadins Dostoievski vrea să ne șocheze, să ne trezească, el fiind un militant împotriva egoismului și un adept al altruismului creștin.

Întrebării adresate *domnului Proharcin* (în povestirea cu același titlu, publicată în 1846): „Nu cumva ți se pare că lumea-i făcută numai pentru dumneata?” îi răspunde, brutal și categoric, prințul Valkovski: „Nu este absurditate numai propria mea persoană, eu însumi. Totul este făcut pentru mine și lumea toată numai pentru mine există” (*Umiliți și obidiți*, partea III, cap. X). Prințul povestește cazul funcționarului nebun de la Paris, care se dezbrăca în pielea goală, se învăluia într-o pelerină largă și lungă, și, cu o mină foarte gravă, își desfăcea pelerina în fața câte unui trecător – bărbat, femeie ori copil –, apoi trecea pe lângă spectatorul său uluit (într-un chip asemănător proceda Richard Wagner, care practica un astfel de exhibiționism la orgiile pe care le organiza spre a-și uimi oaspeții care-l aplaudau!).

Piotr Aleksandrovici Valkovski nu este un dedublat ci un cinic mascat. Morala este considerată de el ca un joc de societate, inventat din comoditate și pentru plăcerea de a-l nesocoti. Pe vremuri își snopise în bătaie țărani, omorâse pe bărbatul unei „adorabile păstorite” seduse de el. În ultimul timp făcuse însă pe mironositul, nenorocind în continuare pe oricine îi ieșea în cale: pe bătrânul Ihmenev, pe Natașa, pe micuța Nelli. Și aceasta nu numai în virtutea unui individualism extrem, ci ca urmare a filosofiei sale formulată ostentativ: „... la baza tuturor virtuților zace egoismul cel mai feroce. Și cu cât o faptă pare a implica mai multe virtuți, cu atât mai mult egoismul se ascunde în ea. *Iubește-te pe tine însuși* – iată singura maximă pe care o recunosc în viață”.

Gândirea personajului este vizibil influențată de teoria individualismului acerb a lui Max Stirner (1806–1856).

I. Ianoși (1968 b, p. 731) observă că, după exemplul burghezului gentilom al lui Molière, care făcea proză fără să știe, Valkovski este stirnerian fără s-o știe. Coincidențele frapază imediat pe oricine citește cartea lui Stirner *Unicul și proprietatea sa* (Leipzig, 1845) în care tânărul hegelian de stânga s-a ridicat împotriva învățătorului său și a întregii filosofii clasice germane, opunând

ideii persoana concretă și obștei Unicul. După opinia lui Stirner, ideile abstracte, idealurile, toate sunt himere, singura certitudine o constituie *omul concret* – nu mijloc, ci scop suprem, realitate existențială unică, lipsită de vreo menire în afara ei înseși. Nimic nu rezumă mai lapidar solipsismul și individualismul radical profesat de Stirner, decât maxima introductivă a cărții sale, reluată sfidător și în finalul ei: „Mi-am întemeiat cauza pe neant”. Acest motto este identic cu cel al lui Valkovski, cu al omului din subterană (subomul), cu al acelor eroi din viitoarele romane dostoevskiene care consideră că totul le este permis. P.A. Valkovski din *Umiliți și obidiți* inaugurează un tip în literatură, punând problema raporturilor dintre *dedublare*, *demonism* și *subterană* în psihologia lui Dostoievski. La prima sa apariție, „demonul” dostoevskian este excesiv mefistofelic. Satanismul personajului este melodramatic (V. Cristea, 1995, p. 397). Deși Ion Ianoși consideră că P.A. Valkovski nu este un dedublat, V. Cristea crede că cel puțin o dată în viață s-a dedublat și el. Demult, „în zilele de aur ale tinereții” – mărturisește prințul – fusese o vreme atras de „scopuri umanitare”. Ajunsese, își amintește personajul, „metafizician și filantrop”, ba chiar romantic: „Voiam să fiu unul din binefăcătorii omenirii, să întemeiez o societate filantropică”. Până una alta construisese un spital cu douăsprezece paturi, „admirabil utilat”, cu parchet etc. „și tot pe atunci snopeam țărani în băți”. Și se laudă și cu întâmplarea, menționată deja mai înainte, cu „o adorabilă păstoriță” și cu bărbatul ei „tânăr și chipeș”, care moare în spitalul său filantropic în urma bățăilor primite din poruncă boierească. Poate că această mărturisire nu era „o mască”; putem presupune că prințul fusese într-adevăr sincer, că avusese iluzii.

Episodul cu păstorița nu-l poate uita, demonstrându-i obsesiv ticăloșia care zace în străfundurile spiritului său. Ticăloșia zace în spiritul fiecăruia dintre noi. Este o idee tipic subterană care va fi teoretizată excelent de Carl Gustav Jung prin arhetipul universal al „umbrei”, ca o particularitate a *Sinelui*, arhetipul central. Dacă oamenii și-ar mărturisi cu toții cele mai intime păcate, spune

Valkovski naratorului, „s-ar stârni în toată lumea o asemenea duhoare încât ne-am sufoca cu toții”. V. Cristea crede că este corect să interpretăm întâmplarea cu „adorabila păstoriță” și cu bărbatul ei „tânăr și chipeș” ca pe un exemplu de trăire concomitentă a două sentimente contrare. Frumoasele intenții și cruzimea manifestată spontan într-o situație dată (cruzime stârnită de gelozie) apar într-o surprinzătoare înlănțuire: „eram filantrop, și uite pe mujicul acela tânăr aproape să-l omor în bătaie nu altceva, pentru nevastă-sa”, își amintește prințul cu o veche mirare încă nerisipită în glas față de propria sa *dedublare*. Disprețul furibund al prințului Valkovski față de Schiller („nu pot suferi pastoralele și schillerismele”) se explică prin aceea că iluziile tinereții s-au dovedit înșelătoare.

Valkovski este primul mare personaj dostoievskian care „s-a plictisit de toate aceste naivități”, „de toate pastoralele acestea”, „de toată atmosfera aceasta schilleriană”, „de toate sentimentele acestea sublime”. Este o debarasare radicală de idealismul poetic juvenil, specific unei anumite faze din istoria morală și literară a Rusiei țariste, prin care personajul contribuie direct la cristalizarea *spiritului subteran*. Personaje atât de diferite, ba chiar ostentativ opuse ca negrul și albul, precum Valkovski și Ivan Petrovici, se întâlnesc pe drumul care duce la „subterană”.

2.10. Libertatea primordială este libertatea harică

Nikolai Berdeaev (1992 a, pp. 42–56) demonstrează că ideea dominantă a filosofiei lui Dostoievski este ideea de libertate. Dostoievski s-a format în veacul al XIX-lea, care a fost veacul de apoteozare a ideii de libertate în domeniul filosofiei mișcărilor sociale și politice. Analiza profundă, de pe pozițiile psihologiei creștine a adâncurilor, a spiritului, a libertății în trăirile și în zbu-ciumata viață sufletească a personajelor i-a permis lui Dostoievski să contureze o *psihologie creștină a libertății spirituale*.

Chiar din copilărie, în casa părintească, Fedia (micuțul Dostoievski) face cunoștință cu Friedrich von Schiller (1759–1805),

poet, dramaturg, estetician și istoric german, reprezentant ilustru al gândirii umaniste și luministe. Schiller era foarte iubit în casa părinților săi. Sensul concepției sale este ideea de libertate. Dar la Schiller libertatea avea sensul curent din viața lui: social, politic, național. Nu despre această libertate este vorba în opera lui Dostoievski, ci despre o libertate cu un sens mult mai adânc, o libertate de tip metafizic și metapsihic. Este vorba de *libertatea primordială a omului*, ca mediu ambiant în care a fost creat: libertatea care izvorăște din primordiile spiritului ancestral, libertatea spirituală de natură arhetipală.

Pentru Dostoievski tema omului și a destinului său înseamnă, mai presus de orice, tema libertății. Destinul omului, suferințele și dramele sale existențiale se definesc toate prin libertate sau nonlibertate. Libertatea tronează în centrul concepției dostoievskiene asupra lumii. Iar patosul ascuns al psihologiei lui Dostoievski este patosul libertății spiritului.

„Tot ceea ce unii au numit *cruzime* la Dostoievski este legat – după N. Berdeaev (1992 a, p. 42) – de relația sa cu libertatea. El a fost «crud» fiindcă nu a vrut să despovăreze omul de libertate, nu a vrut să-l absolve de chinuri cu prețul pierderii libertății; i-a impus omului o uriașă răspundere, proprie demnității celor liberi. S-ar putea ușura chinurile omenești luându-i omului libertatea.” Dostoievski examinează în profunzime aceste căi lesnicioase ale plăcutei comodități lipsite de *libertate spirituală*. În libertate caută el justificarea omului și a lui Dumnezeu. Dostoievski cercetează psihologia omului lăsat în libertate. Îl interesează doar omul pornit pe căile libertății, foarte diverse și întortocheate. El studiază destinul omului în libertate și libertățile din om. Toate romanele sale sunt tragedii ale căutării libertății, experimente psihologice ale libertății spirituale. „Omul începe să-și manifeste rebel libertatea, gata de orice suferință, de nebunie, numai să se simtă liber. În același timp caută libertatea ultimă, capitală.” De ce oare aproape toate personajele dostoievskiene sunt fie anormale (nebune) fie la granița dintre normal și patologic? Pentru că

nebunia se bucură de mai multă libertate decât normalitatea: scapă de cenzurile jandarmerești ale conștiinței, se eliberează de rigorile înlănțuitoare ale rațiunii, sfidează regulile și normele. Nebunia ca iluminare genială poate atinge ultimele niveluri ale libertății spirituale. Și totuși boala însăși este o zdruncinare și o limitare a libertății! Problema este cu deosebire complexă, dacă nu chiar insolubilă.

Sfântul Augustin (*Confesiuni*, 1998) s-a referit la două libertăți: *libertas minor* și *libertas major*. Libertatea inferioară era pentru el cea primară: libertatea opțiunii binelui legată de posibilitatea păcatului. Libertatea superioară era cea ultimă, finală, libertatea întru Dumnezeu și bine. Sfântul Augustin a fost apologetul celei de-a doua libertăți, *libertas major*, care l-a condus spre conceptul de predestinare.

Este clar că nu există o libertate ci două: prima și ultima, libertatea opțiunii binelui și răului (a primului Adam) și libertatea întru bine, întru Hristos (al celui de-al doilea Adam). Este o libertate irațională și libertatea întru rațiune. Cuvintele evanghelice: „Cunoașteți Adevărul și Adevărul vă va face liberi” țin de a doua libertate, libertatea întru Hristos. Tot despre a doua libertate este vorba în *psihologia ocnei* a lui Dostoievski care îi cere omului să se elibereze de stihiiile interioare, de „ocna spiritului”, adică de puterea patimilor, a ambițiilor, a orgoliilor; omul trebuie să înceteze a mai fi robul Sinelui și al „umbrei” (perechea Sinelui). Ne amintim, de asemenea, de puterea eliberatoare a ocnei (ocna ca eliberare).

„Adevărul îl face pe om liber, dar omul trebuie să adopte liber Adevărul, care nu trebuie să fie introdus cu forța, Hristos dă omului libertate, dar el trebuie să-l accepte liber pe Hristos” (N. Berdeaev, 1992 a, p. 43). *Marele Inchizitor* (din nuvela cu același nume scrisă de Ivan Karamazov) spune: „Tu ai dăruit omului iubirea slobodă pentru ca el să vină slobod la Tine, fermecat și cucerit de Tine”. În această adoptare liberă a lui Hristos rezidă calitatea de creștin, tot sensul actului credinței creștine care

este un act de libertate. Însuși *Adevărul lui Hristos* este adevărul despre libertate. „Creștinismul este religia libertății”, arată N. Berdeaev (1992 a, p. 45). Chiar conținutul credinței creștine reclamă recunoașterea libertății credinței, a libertății conștiinței, deci și prima și a doua libertate. Creștinismul înseamnă înfrângerea tragediei libertății și necesității.

După cum precizează Berdeaev, fericirea lui Hristos înseamnă libertate care nu se distruge prin rău (exclusivitatea primei libertăți). Creștinismul înseamnă *iubirea liberă*, iar întru fericirea iubirii libere se împacă libertatea lui Dumnezeu și libertatea omenească. Toate acestea, consideră Berdeaev, nu au fost explicate deplin de teologia creștină. Dostoievski face un pas uriaș înainte în dezvăluirea acestui Adevăr.

„Dostoievski a lăsat omul să înainteze pe calea adoptării libere a acelui Adevăr care ar trebui să-l facă definitiv liber. Dar calea trece prin întuneric de nepătruns, prin dedublare și tragedie. Nu e deloc dreaptă și netedă. Pe ea omul orbecăie, ademenit de viziuni spectrale, de lumini înșelătoare, care-l mistuie într-un întuneric și mai mare. E o cale lungă, care nu cunoaște o linie ascendentă. E o cale a încercărilor, a experienței, calea cunoașterii pe baza experimentării binelui și răului.” Fericirea trimisă în spiritul omului de către Dumnezeu nu constrânge, ea doar ajută și înlesnește. De câte ori a încercat lumea creștină să transforme energia acestei fericiri în arma puterii și constrângerii, creștinismul a luat-o pe căi antihristice. Dostoievski a prezentat cu o deosebită subtilitate filosofică și psihologică acest adevăr creștin despre libertatea spiritului uman.

Pentru grecul antic, infinitul era haos. Pentru omul lumii creștine, infinitatea nu înseamnă doar haos ci și libertate. Năzuințele omenești nemărginite sunt posibile doar în lumea creștină. *Faust* este un fenomen al perioadei creștine a istoriei care nu ar fi putut apărea în lumea antică. Nemărginitele năzuințe faustice sunt caracteristice pentru Europa creștină. Doar în cultura europeană creștină a fost posibil Byron, Manfred, Dante sau figuri ca

Don Juan, Hamlet, Don Quijote. Libertatea revoltată, limitele năzuințelor omenești, furtunoase, zbuciumate, ascunse, conținutul irațional al vieții sunt fenomene interioare spiritului creștin. Revolta individului împotriva ordinii universale, împotriva fatumului este un fenomen intern creștin. În tragedia și filosofia greacă nu se descoperise încă *sufletul faustic*, această nouă și groaznică libertate (I. Mânzat, 2007, pp. 324–328, referirile la *faustologie*).

Libertatea revoltată atinge la eroii lui Dostoievski maximum de tensiune. Ei trasează un nou moment în destinul uman, interior spiritului creștin, un moment avansat în comparație cu Faust al lui J.W. Goethe (1749–1832). Faust se află la mijlocul acestui drum. Raskolnikov, Stavroghin, Kirillov, Ivan Karamazov sunt la capătul drumului. Ce mult au din Faust, din spiritul faustian, aceste personaje! și totuși, ce deosebire între libertatea lui Faust și libertatea lui Ivan?

Libertatea dostoievskiană nu este numai un fenomen creștin, ci aparține unui nou spirit. Este vorba, precizează Berdeaev (1992 a, p. 47), de trecerea creștinismului din perioada înțelegerii sale exclusiv transcendente în perioada unei accepțiuni profund imanențiale. „Omul iese de sub forma și legea exterioară și, pe căile suferinței, își câștigă lumina interioară. Totul se transformă în profunzimea spiritului uman. *În adânc trebuie să se dezvăluie o nouă lume* (subl. ns.). Conștiința transcendentală, care a obiectivat Adevărul creștinismului în afară, nu a putut să descopere până la sfârșit libertatea creștină. Hristos trebuie să se ivească în fața omului pe căi libere, ca o ultimă libertate, libertatea întru Adevăr. El se dezvăluie în profunzime.” Adevărul creștin este căutat de Dostoievski *în adâncurile spiritului uman, sub inconștient și sub subconștient*.

Prima libertate i se acordă omului și aceasta se lichidează pe sine trecând în opusul ei. Acest destin tragic al libertății este exprimat de Dostoievski prin destinul eroilor săi: libertatea se preface în „liber-arbitru”, în arbitrar, într-o afirmare a Sinelui plin de revoltă care conduce uneori la crimă, sinucidere, pierderea minții.

Libertatea devine fără obiect, goală, îl pustiește pe om. Libertatea lui Stavroghin (*Spovedania lui Stavroghin*) și a lui Versilov (*Adolescentul*) este goală și fără obiect, libertatea lui Svidrigailov (*Crimă și pedeapsă*) și Feodor Pavlovici Karamazov corupe personalitatea. Libertatea lui Rodion Raskolnikov și Piotr Stepanovici Verhovenski („principalul personaj al pamfletului” din *Demonii*) avansează până la crimă.

„Libertatea ca fenomen arbitrar se autonimicește, se preschimbă în opusul ei, corupe și distruge pe om. O astfel de libertate interioară duce la sclavie. Pe om nu-l așteaptă pedeapsa exterioară, legea din afară nu își pune mâna grea asupra sa, ci fundamentul dumnezeiesc immanent lovește din interior conștiința umană, omul se mistuie de la văpăile dumnezeirii în întunericul și pustietatea pe care el singur și le-a ales” (N. Berdeaev, 1992 a, pp. 47–48). Acesta este destinul libertății umane. Iar psihologul Dostoievski dezvăluie cu genialitate cutremurătoare acest destin.

Dostoievski demonstrează că omul trebuie să pășească pe calea libertății, iar libertatea se prefacă în sclavie, îl distruge, când, în furia libertății sale, el nu vrea să recunoască nimic mai presus decât omul. După cum raționează N. Berdeaev, dacă nu există nimic deasupra omului, atunci nu există nici omul; dacă libertatea nu are conținut și obiect, dacă nu există o legătură între libertatea umană și cea divină, atunci nu există libertate; dacă omului îi este permis totul, atunci libertatea lui se transformă în *sclavia Sinelui*, iar sclavia de sine îl distruge pe om. Numai în sinteza divin-umanului în care se îmbină libertatea umană cu cea dumnezeiască se desăvârșește libertatea spirituală. În psihologia cuantică actuală conștiința este definită ca *trezire a Sinelui!*

Dostoievski analizează, din perspectiva psihologiei spiritului, libertatea fals direcționată care i-a distrus pe Raskolnikov și Stavroghin, pe Kirillov și Ivan Karamazov. Pieirea lor este aducătoare de lumină pentru cititor. *Tragedia lor este un imn închinat libertății.*

Dostoievski își începe calea de examinare psihologică a libertății cu cea a *omului din subterană* (a subomului plin de omenesc, prea omenesc). Libertatea aceasta, cu un termen drag lui Lucian Blaga, este *dezmărginită*. Omul din subterană vrea să depășească limitele naturii umane, el cercetează și experimentează aceste limite. Dacă omul este atât de liber, atunci oare nu îi este permis totul, nu i se dă voie să comită orice crimă, fie și paricidul, în numele unor țeluri „înălțătoare”? Nu cumva omul trebuie să se străduiască să devină zeu? Nu cumva omul este obligat să-și proclame arbitraritatea?

Dostoievski a intuit că libertatea omului din subterană germinează sămânța morții (moartea este, de fapt, marea eliberare). *Libertatea lui Raskolnikov* întrece limitele firii umane și dă naștere conștiinței proprii nimicniciei, a slăbiciunii și a lipsei de libertate. *Libertatea lui Stavroghin* se prefacă în slăbiciune, nepăsare, în epuizare și ajunge la distrugerea individului. *Libertatea lui Kirillov*, care dorește să devină Dumnezeu, se termină într-o moarte cumplită, stearpă. Kirillov conștientizează arbitraritatea ca pe o datorie, ca pe o obligație sacră. El l-a refuzat pe Dumnezeu și a dorit el însuși să fie zeu, este sortit pieririi, își pierde libertatea. El este posedat, se află în puterea duhurilor rele pe care nu le poate cunoaște și stăpâni. El conturează profilul unei posedări liniștite, a obsesiei concentrate în Sine, este foarte puțin liber în spirit. Pe căile omului zeificat, libertatea umană și omul pier. Aceasta este tema psihologică analizată de Dostoievski. Astfel pierde libertatea atâtor personaje dostoievskiene dedublate, rătăcite pe căile arbitrarității. La Stavroghin sau Feodor Pavlovici Karamazov, dezagregarea personalității este atât de profundă încât nici nu mai poate fi vorba de libertate. Libertatea voluptății nemăsurate, nesusținută de niciun motiv nobil, face din om un rob, îl privează de libertatea spiritului (N. Berdeaev, 1992 a, p. 52).

Dostoievski este un mare maestru în descrierea renașterii și degenerării spiritului sub influența obsesiei patimilor și ideilor eronate. El cercetează urmările ontologice și psihologice ale

acestei obsesii deconstructive. Când libertatea nestăvilită se transformă în obsesie, ea nu mai există. Când omul începe să se demonizeze, el își pierde autonomia și libertatea. Este oare liber Versilov (*Adolescentul*)? Pasiunea sa pentru Ekaterina Nikolaevna înseamnă obsesie, este împlântată ca un cuțit în suflet. Această patimă îl epuizează. În relația sa cu idealurile, el nu cunoaște opțiunea de voință liberă. Ar fi vrut să păstreze libertatea pentru sine și de aceea o pierde; este un *dedublat*. Omul dedublat nu poate fi liber. Sinele, ca centru spiritual, este sfărțecă. Dedublare înseamnă decenterare.

Tema libertății spirituale, primordiale, atinge apogeul în *Frații Karamazov*. Arbitraritatea și revolta lui Ivan Karamazov constituie culmi ale căilor libertății nefericite. Dostoievski demonstrează că libertatea ca arbitraritate și afirmare de sine conduce nu numai la negarea lui Dumnezeu, a lumii și a omului ci și la negarea libertății însăși. Libertatea se autodistruge. Dostoievski dezvăluie faptul că la capătul căii libertății întunecate, nepătrunse de lumină, pândește nimicirea definitivă a libertății. Învățătura Marelui Inchiizitor, teoria lui Șigaliiov (*Demonii*) sunt generate de arbitraritate și de înfruntarea lui Dumnezeu. Libertatea se transformă în constrângere. Este un proces fatal. Libertatea spiritului, libertatea credinței religioase sunt negate de cei care s-au rătăcit pe căile arbitrarului, ale absurdului existențial.

„Cei care au pășit pe căile arbitrarității și afirmării excesive de sine, care și-au călăuzit propria libertate împotriva lui Dumnezeu, nu pot să-și păstreze libertatea, se îndreaptă inevitabil spre încălcarea ei. Trebuie să renunțe obligatoriu la primatul spiritului uman, la libertatea inițială; se vor deda libertății ca necesitate, vor adăsta la țărnul constrângerii.” Aceasta este una din previziunile geniale ale lui Dostoievski (N. Berdeaev, 1992 a, p. 52). Șigaliiov (din *Demonii*) declară emfatic și absurd: „Pornind de la o libertate nelimitată eu închei printr-un despotism nelimitat”. Așa a fost întotdeauna calea *libertății revoluționare*, consideră N. Berdeaev (1992 a, p. 53). Așa, în marea Revoluție Franceză, s-a sfârșit

trecerea de la „libertatea nelimitată” la „despotismul nelimitat”. Libertatea ca bun plac și arbitrar, fără de Dumnezeu, nu poate să dea naștere decât „despotismului nelimitat”. Revolta arbitrarității duce la negarea rostului vieții, la negarea Adevărului.

Șigaliov ne asigură de valabilitatea absolută a tezei sale, afirmând că „o altă soluție este imposibilă”. „Chiar dacă mă omori, mai curând sau mai târziu, tot va trebui să ajungi la sistemul meu”, îi strigă el lui Piotr Verhovenski, care îi îmbrățișează ideile, numindu-l „un om genial”. Șigaliov pune la baza teoriei sale „diviziunea omenirii în două părți inegale”: „O a zecea parte capătă libertatea personală și dreptul neîngrădit asupra celorlalte nouă zecimi ale omenirii...; aceste nouă zecimi trebuie să-și piardă personalitatea și să se transforme într-un fel de turmă și printr-o supunere nelimitată să atingă, pe calea unei regenerări succesive, o stare de inocență primitivă, un fel de rai primitiv, deși vor trebui totuși să lucreze”.

„A născocit egalitatea”, în sensul că „toți sunt sclavi și egali în sclavie”, exclamă unul din interpreții lui Șigaliov, Piotr Verhovenski. Asemenea omului din subterană – remarcă V. Cristea (1983, pp. 429–430) – Șigaliov critică pe „toți făuritorii sistemelor sociale, din cele mai îndepărtate timpuri”, „niște visători, niște fanteziști, niște neghiobi care se contraziceau pe ei înșiși, neînțelegând absolut nimic din știința naturii și în ceea ce privește acest animal ciudat care este omul”.

„Un fanatic al umanismului” (cum îl caracterizează cineva în roman), Șigaliov – un Moise fără Dumnezeu – eșuează într-un sumbru proiect de organizare a societății, concepe un fel de *sclavagism al egalității* (cât de aproape era de comunismul sovietic care a instaurat în Rusia, în țările captive din estul Europei, *egalitatea în sărăcie!*). Șigaliov seamănă cu inventatorii de aberații ai lui Jonathan Swift (creatorul lui Gulliver). La originea ideilor acestui „*fou d'égalité*” – cum l-a numit existențialistul Albert Camus (1913–1960) – se află poate complexul urechilor lui

monstruoase, care fac din el orice altceva, numai un egal, un semen de-al nostru nu.

Procesul degenerării libertății în „despotism nelimitat” à la Șigaliiov ocupă un loc foarte important în concepția dostoievskiană asupra lumii. În evoluția revoluționară a demonilor, care se credeau reprezentanții intelighenției ruse de stânga, care la prima vedere pare atât de iubitoare de libertate, Dostoievski intuiește posibilitatea „despotismului nelimitat”. El „a știut că revoluția pe care a simțit-o în subteran, în zona ascunsă și lăuntrică a Rusiei, nu duce la libertate, că a început o mișcare de înrobire definitivă a spiritului uman” (N. Berdeaev, 1992 a, p. 53). Chiar din cugetările eroului *Însemnărilor din subterană* se prefigurează caracterele de tipul lui Șigaliiov, Piotr Verhovenski sau Marele Inchizitor. Pe Dostoievski l-a urmărit ideea că omenirea, modificând Adevărul lui Hristos, a trebuit, în revolta și bunul ei plac, să ajungă la sistemul „despotismului nelimitat” al lui Șigaliiov, dar și al lui Verhovenski sau Marele Inchizitor. Este acel sistem în care are loc o abdicare de la libertatea spiritului uman.

După cum ne rezumă și ne explică teoria lui Berdeaev asupra libertății, Nichifor Crainic (1998, pp. 102–105) distinge două feluri de libertate: 1) o libertate pe care o cunoaștem prin terenul de *liber-arbitru*, care constă în facultatea de a alege între bine și rău, sau libertatea de a căuta adevărul sau minciuna; 2) și al doilea fel de libertate, cea absolută, *libertatea adevărului găsit*, pe care N. Crainic o numește libertate în har sau *harică*. „Libertatea *spirituală* (subl. ns.), în sensul acesta mare [...] în sens absolut, și *harul* (subl. ns.), iată două mari noțiuni al căror raport constituie una din cele mai grele probleme de precizat din câte au apărut vreodată în domeniul cugetării” (N. Crainic, 1998, p. 103). În realitate, libertatea și harul nu constituie o problemă de rezolvat pe cale rațională. Pentru Dostoievski acest raport nu este o problemă de logică sau de filosofie. Libertatea și harul sau libertatea fără har sunt trăiri spirituale, deci probleme de psihologie a adâncurilor, pentru că toată cugetarea lui Dostoievski nu este o

cugetare de cabinet, ci o cugetare care exaltă direct din creația vieții, din curaj, din caracterul dumnezeiesc al vieții însăși. Cugătarea sa se dezvoltă direct, ca un abur care se ridică din căldura proaspătă și vie a vieții” (N. Crainic, 1998, pp. 103–104).

Pentru Dostoievski, problemele filosofice nu se rezolvă decât în actele pe care personajele le săvârșesc. După aceste acte, căci aceasta este esența doctrinei creștine, ne dăm seama dacă cineva trăiește în libertatea fără har sau în libertatea harică. Prin metoda rațională putem afirma că *harul* nu impietează cu nimic asupra libertății sociale a omului. „Harul este ceva care nu deformează libertatea, ci se adaugă libertății, întărindu-i puterea și sugerându-i... direcția adevărată” (N. Crainic, 1998, p. 104). Cei care au ajuns la acest stadiu de a trăi libertatea harică, adică libertatea spirituală întemeiată hristic, sunt sfinți care trăiesc în *absolut*, în afară de determinismul îngust și linear. Libertatea harică înseamnă o dezrobire totală de dominarea necesităților legilor naturii.

În opera lui Dostoievski, psihologia libertății admite amândouă felurile de libertate. Sunt două mari categorii de eroi în romanele sale. Eroii din prima categorie trăiesc primul stadiu de libertate și, fie prin rațiunea lor excesivă, fie prin pasiunile lor excesive, trăiesc până la extrem libertatea lor îngust umană sau liberul lor arbitru. Eroii din a doua categorie trăiesc în domeniul celei de-a doua libertăți, cea harică, a libertății în Duh. „Un iad dedesubt și un început de rai deasupra” – aceasta este viziunea lui Dostoievski despre cele două specii de libertate.

Dostoievski a văzut sintetic, dintr-odată, consecințele și tragedia ideii de libertate fără har. Acesta este unul din meritele excepționale ale viziunii geniale asupra tuturor realităților din lume. Cealaltă idee, „eu sunt ca să iubesc”, principiul iubirii universal creștine, este concepția pe care el o opune ca salvare a omenirii.

2.11. Preceptele din catehismul dostoievskismului

Starețul Zosima concentrează într-un catehism unic *preceptele dostoievskismului*, prezente, chiar dacă într-o formă mai puțin

explicită și pragmatică, și în romanele precedente (I. Ianoși, 1968 a, pp. 360–365).

a) După cum rostește Zosima, „Rusia noastră mare este, prin smerenia ei”, izbăvirea sălășluiește într-o „Rusie pravoslavnică pe deplin unită”, prin pildă și prin oblăduirea dumnezeiască. Omul mândru trebuie deci să se supună, să-și plece capul în fața lui Dumnezeu, să nu se răzvrătească împotriva rânduielilor sale.

b) Răul are un singur leac: credința cu smerenie și dragoste creștinească. „Iubirea plătește totul, răscumpără totul.” Propăvăduind „dragostea activă”, starețul cheamă, de fapt, la supunere, ascultare.

c) „Nu se poate dovedi nimic, trebuie numai să crezi”; viața trebuie să fie iubită mai mult decât sensul ei, în ciuda absurdității sale. Povestite discipolilor săi, întâmplările lui Zosima vin să susțină aceste doctrine mistice, creștine: transformarea fratelui său Markel din răzvrătit în credincios smerit, mistuit de boală, dar cu sufletul împăcat; transformarea „oaspetelui de taină” din ucigaș fioros în creștin pocăit și absolvit ca atare de păcat; transformarea lui Zosima însuși – din ofițerul care-și lovește ordonanța și-și provoacă rivalul la duel – în apologet a duhovniciei.

d) *Schema* spre care converg toate aceste învățături este elementară: toți oamenii păcătuiesc, dar se pot izbăvi prin dragoste hristică și credință; „fiecare din noi este vinovat pentru toți și pentru toate, față de toți și față de toate” (spune Zosima), de aceea nu există păcat de neiertat și nimeni nu are căderea să-și judece semenul („nu poate exista pe pământ judecător al crimei, dacă în prealabil acest judecător nu a recunoscut că este el însuși un criminal...”, cf. *Carnetele la Frații Karamazov*, p. 877); omul păcătos poate doar să-și încarce sufletul cu toate păcatele oamenilor, socotindu-se singurul vinovat și lăudând numele Domnului pentru pedepsele și suferințele pe care i le hărăzește („Acceptă suferința, caută suferințele”; cu cât mai cumplite sunt nelegiuirile (Dumnezeu „te iubește tocmai pentru păcatul tău”) cu atât va fi pocăința mai desăvârșită; un sfânt nu poate fi decât un

păcătos răscumpărat prin puterea atotbiruitoare a dragostei, infernul asimilându-se – vezi chinul lui Stavroghin sau al lui Ivan Karamazov – „suferinței de a nu mai putea să iubești”. Dostoievski depășește limitele admise de teologie și de către Biserica oficială, apropiind prea mult principiile satanic și divin. Zosima îi condamnă pe revoluționari, acceptă egalitatea ideală, nu și pe cea reală, fericirea sufletului, nu și a trupului, descătușarea conștiinței, nu și a vieții.

e) În concepția dostoievskiană târzie (puternic înrăurită de dogmele ortodoxiei), înălțarea presupune cădere, binele se împlinește cunoscând, asimilând și depășind răul. Alioșa Karamazov, discipolul fidel al lui Zosima, este azvârlit într-o lume de chin și zbucium, anume pentru a se purifica. Compozițional, observă Ion Ianoși, (1968 a, p. 362), Alioșa îndeplinește – ca și Mîșkin – rolul verigii de legătură între eroi. Toate rosturile se îndeplinesc prin intermediul său, toți i se destăinuie lui. Prins în vâltoarea vieții, Alioșa apare mai viu decât învățătorul său, dar tocmai pentru că îi întruhidează spiritul, el este un personaj mai puțin viu decât frații săi și decât toți cei pe care îi întâlnește. În întrevederile sale el este de obicei pasiv, un vas care asimilează idei și pasiuni. Forța activă, chiar dacă devine sălbatică, o reprezintă frații săi, Dmitri, Ivan, Smerdeakov, Grușenka sau Katerina Ivanova, cei care-i vorbesc, i se spovedesc, i se confesează. Gestul lui suprem și creștinesc rămâne înțelegerea, compasiunea, iertarea. Galeriei de idioți, dedublați, ucigași și sinucigași Dostoievski a încercat să-i opună un erou viu și convingător. Prezentându-l și recomandându-l ca model pe Alioșa Karamazov, el arată că nu este nici fanatic, nici exagerat de mistic, dimpotrivă, „mai realist ca mulți alții”, credincios din dragoste pentru oameni și pentru că nu vede cum s-ar putea trăi astfel într-o nemurire, fără compromisuri și toleranță. Plămădit din același aluat cu Mîșkin, „idiot” prin bunătatea sa nemăsurată („Idiotul este îndrăgostit”, cf. *Carnetele la Frații Karamazov*, p. 827), Alioșa întruhidează în ochii lui Dostoievski virtuțile umane supreme. Numai că este o discrepantă

între intenții și realizare. Alioșă nu-și poate ajuta realmente frații, nu poate decât recepta, nobil și pasiv, chinurile lor și apoi să se roage Domnului să-i izbăvească pe nefericiți, iar celor aprigi la mânie să le călăuzească pașii.

f) Dostoievski nu vede decât această cale ideală: lecuirea suferinței – după pilda Mântuitorului – prin suferințe noi, prin jertfă de sine. El nu este paricid, îi rămâne, în schimb, vina de a se fi născut om și trebuie să plătească pentru fărădelegile oamenilor. El trebuie să ia calea ocnei pentru ca să răscumpere chinul „copchilașului”, pentru ca să nu mai lăcrimeze mamele și pruncii (care se vor chinui și vor lăcrima pe mai departe), pentru ca să se curețe de noroi pe el și pe alții. Nedreptățile sociale bine conturate în visul lui Dmitri despre sărăcia mujicului și a copiilor săi, sau în povestea auzită de la surugiu în drum spre Mokroe, duc la concluzia folclorică atât de vie: „Geaba te vaiseți, iadule, c-o să-ți vină oaspeți de soi, boieri și dregători, și juzi și bogătani, și-o să fii iarăși plin cum ai fost de când lumea-i lume...”. Aceste nedreptăți se sublimează în chinuri etice, care cer leacuri metafizice și metapsihice. Patosul romanului *Frații Karamazov* este sugerat prin mottoul său biblic: Dmitri și Grușenka, Iliușa Sneghiev, Zosima, fratele său, „oaspetele de taină” mor (realmente sau simbolic) pentru a aduce mai multă roadă, pentru a înnobila sufletul oamenilor.

g) Prezența sau absența *sufletului*, de fapt a spiritului, rămâne criteriul hotărâtor al valorizării estetice și psihologice. Mai mult ca în romanele sale precedente, în acest „cântec de lebedă”, în acest testament al creației sale psihologic-artistice, Dostoievski pune în opoziție abstracțiile metafizice cu emoțiile și sentimentele vii, *contrapune logica inimii cu logica minții*. „Dacă n-ar exista pe lume decât inteligența, atunci n-ar mai exista nimic”; „dacă totul nu s-ar întâmpla pe lume decât în mod rațional, atunci nu s-ar mai întâmpla nimic” (p. 1001). Lipsa de sensibilitate este atribuită socialiștilor, care sunt „demoni”. În schimb, este proslăvit omul viu, nealterat, nesimplificat, neschematizat, se denunță

înstrăinarea esenței umane, pierderea spiritului, treptata instaurare a neomeniei, care culminează în *smerdeakovism* (crimă și bestialitate neumană) la „lacheul” lipsit de inimă dar un maestru al sofismelor, rafinatul mânuitor de trucaje verbale (cf. I. Ianoși, 1968 a, p. 364).

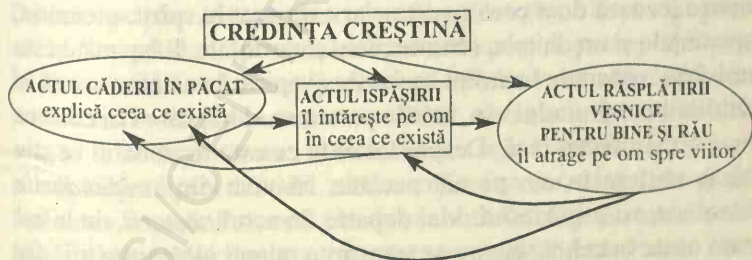
h) Dostoievski acceptă și admiră numai gândirea care implică zbuciumul sufletesc. Logica minții are valoare numai în măsura în care face pereche complementară cu logica inimii. În acest punct concepția dostoievskiană se desparte radical de concepția psihanalitică a lui Freud, și se întâlnește cu a lui S. Kierkegaard, H. Bergson și C.G. Jung. De aceea, Ivan Karamazov rămâne totuși om, în ciuda dozei de asprime și răceală, de aceea merită întreaga noastră compasiune Dmitri sau femeile „infernale”. După cum remarcă Ion Ianoși, raționamentele criminalului Smerdeakov sunt impecabile, dar monstruoase; logica lui Rakitin pârjolește în jurul său totul. Oamenii prea deștepți, ca Rakitin, au un suflet sterp și uscat, îi spune Dmitri lui Alioșa, la închisoare: „Uf, Bernarzii ăștia! Au ieșit la iveală cu duiumul”. Numele generic, sugerat lui Dmitri de numele fiziologului Claude Bernard, îi stigmatizează pe „deștepții” fără suflet, pe „gânditorii” ostili vieții, considerați a fi democrat-revoluționari, materialști și ateï. La proces „Bernarzii” sunt procurorul, avocații, judecătorul, jurații etc. În cadrul anchetei și la judecată ei se dovedesc cu toții incapabili de a înțelege „tre-cerea unui suflet omenesc prin vămile ispășirii”.

i) Deja murind, orice viață reprezintă o îmbinare, subtil dialectică, de bine și de rău, la care se adaugă indiferentismul, dincolo de bine și de rău. Tocmai răul care, desigur, urmează să piară, dar nu înainte de a duce o luptă tenace cu binele, este exprimat cu o forță singulară în *Legenda Marelui Inchizitor*.

j) „Am auzit spunându-se uneori, spune Ivan, că omul este crud ca o fiară”, ceea ce după părerea lui Ivan-Dostoievski este o nedreptate și o insultă pentru bietele animale; nicio fiară de pe fața pământului nu se poate compara în privința asta cu omul, a cărui cruzime aproape că atinge perfecțiunea. Un tigru se mulțumește

să-și sfășie și să-și devoreze prada. Dimpotrivă, omul pune în cruzimea sa un oarecare rafinament, o bucurie răutăcioasă, tainică și desfătătoare. Această trăsătură este în om eternă și cu neputință de stârpit.

k) În contemplarea religioasă, trei acte mari, mistice, servesc drept puncte de sprijin, pe care sunt fixate parcă destinele omului, de care sunt ancorate ca de propriile lor suporturi. V. Rozanov (1997, pp. 109–110) se referă la aceste acte mistice, comentând *Legenda Marelui Inchizitor*. Este vorba de actul *căderii în păcat* care explică ceea ce există; de actul *ispășirii* care îl întărește pe om în ceea ce există; de actul *răsplătirii* veșnice pentru bine și pentru rău, al *triumfului definitiv al adevărului* care îl atrage pe om *spre viitor*. Numai clătinând unul dintre aceste temeiuri principale pot fi zguduite destinele omului. Altfel, la oricâte nenorociri ar fi supusă ființa umană (război, foamete, moline) ea le va îndura pe toate, pentru că în toate esența ei se păstrează; vor pieri oameni; dar va *rămâne omul*, și oamenii vor renaște; „frunzele vor fi rupte, dar se va păstra germenul și pistilul”. Un singur lucru nu va putea omul suporta – ruperea existenței și conștiinței sale de la cele trei acte mistice, în care el și-a pus credința. Aceasta este concepția lui Dostoievski despre *omul împlinit*, care are în sprijinul său credința, ateul fiind un *infirm*.



Credința religioasă este, la Dostoievski, sinergia dintre trei acte mistice pe care sunt fixate destinele omului: actul căderii în păcat, actul ispășirii, actul răsplătirii veșnice pentru bine și rău.

l) Dostoievski reliefează o particularitate exactă, fin observată, a spiritului omenesc: de fiecare dată când suferința lui este prea mare, când jignirea este insuportabilă, în spirit se naște setea de a nu se despărți de această suferință, de a nu se descotorosi de această jignire. V. Rozanov (1997, p. 111) arată că este ceva care alină însăși suferința în conștiința faptului că ea *nu este meritată* (așa cum se presupune că sunt păcatele copiilor) și că nu este răsplătită; și de îndată ce apare această răsplată dispare potolirea, iar *durerea suferinței* devine insuportabilă. Astfel, răsplata apare printr-o altă nouă bucurie; dar ea nu vine în locul vechii amărăciuni și nu o înlătură deloc. Și aceasta este o lege a spiritului omenesc. În această trăsătură există multă noblețe, ea decurge dintr-o oarecare mândrie, dar și smerenie.

m) După cum demonstrează genialul psiholog rus, în străfundul sufletului omenesc, adică în spirit, prea puțin este exprimat clar și precis: în el mai este cuprins un întreg univers de trăiri și intuiții neexprimate, *nemanifestate*. Când omul face ceva rău, săvârșirea faptei de către el este ceva secundar, primordială fiind acea *mișcare sufletească* care a generat actul reprobabil. Aceasta adaugă o cută deosebită, trasează o linie de neșters în adâncul spiritului omenesc, îl supune la o oarecare deformare. Rozanov (1997, p. 112) pune întrebarea dacă linia este trasată, dacă deformarea lezează doar ceea ce este clar exprimat în spirit: memoria, speranțele și credințele, sentimentele și dorințele. Răspunsul este *nu!* Răul pătrunde în suflet ca *întreg* și spiritul se deformează în deplinul conținutului său, atât în partea sa clară, cât și în ceea ce nu s-a manifestat încă. Despre tot ceea ce este reprobabil se știe că ia naștere în om pe căi neclare, că vine din *străfundurile întunecate ale spiritului*. Mai departe, în actul *nașterii*, de la cel care naște la cel născut nu se transmite numai alcătuirea lui, dar și ceea ce îl servește drept lege, drept centru de consolidare, adică *spiritul însuși*, cu nucleul său *Sinele*.

n) Dostoievski proiectează un gen de ideologie și în același timp psihologie care analizează spiritul unui anumit tip de om –

karamazovist. În procesul judiciar din *Frații Karamazov*, Dostoievski ne introduce nu în procesul unei persoane, ci al unui fenomen istoric răspândit, denumit generic „karamazovism”.

Unii cercetători presupun că numele *Karamazov* a fost deviat din Karakozov, numele teroristului care a comis atentatul din 4 aprilie 1866 împotriva lui Aleksandru al II-lea, des invocat în trecut de către romancier. Cartea a treia a romanului este intitulată *Senzualii* și cititorul înțelege exact despre ce este vorba, fiindcă a asistat la scandalul de la mănăstire și la discuția dintre Alioșa și Rakitin (I. Ianoși, 1968 a, pp. 353–358). Situația o limpezește *sposedania lui Dmitri*: „Noi, toți Karamazovii suntem la fel, și în sufletul tău, îngere, viermele trăiește și este sortit să dezlănțuie adevărate furtuni!”; „Toți sunteți pătimiși, hrăpăreți și ȋicniți!”, îi spune Rakitin lui Alioșa, care, în timpul discuției cu Liza, se gândește la „forța sălbatică a Karamazovilor” – elementară, brută, străină de năzuințele spirituale. Ivan amintește și el de „oamenii cruzi, pătimiși, sângeroși, ca alde noi, ăștia din neamul Karamazovilor”, și de „puterea Karamazovilor [...] putere ce-o trag din ticăloșia lor”, iar la proces se fac referiri la „o patimă nestăvilită, cu adevărat karamazoviană”.

După cum remarcă I. Ianoși (1968 a, p. 354), fiecare dintre frații Karamazov poate fi considerat, într-un fel, erou principal: Dmitri – pe plan *tematic*, Ivan – pe plan *filosofic*, Alioșa – pe plan *etic* și Smerdeakov (pe care Ianoși îl uită) pe plan *psihopatologic*. În plan *social*, locul dominant îl ocupă Feodor Pavlovici, exponent pur al *sadismului karamazovist*. Tatăl este nucleul și simbolul acestei lumi descompuse, el este chintesența desfrâului și perversiunii, limita lipsei de ideal, ultima expresie a înstrăinării de spiritualitatea umană. Procesul este bine intuit de către „oaspetele de taină” al tânărului Zosima, care, într-un context teologic, dă glas unei observații dostoievskiene deseori invocate: „În veacul nostru societatea se fărâmițează, fiecare om se retrage în sine ca într-o vizuină, se *însingurează*, se ferește de ceilalți și-și ascunde avutul, ca până la urmă să se înstrăineze cu totul de ei și să-i îndepărteze

din preajma lui. [...] Pretutindeni, în ziua de azi, mintea sceptică a omului a început să nu-și mai dea seama că adevărata chezășie a vieții nu poate fi dobândită numai prin străduințele lui, oricât s-ar osteni de unul singur, că pentru asta trebuie ca toți oamenii să se străduiască împreună, cu puteri unite”. Feodor Pavlovici nu mai vrea nici măcar să se ostenească, el nu caută nicio chezășie a vieții (ca fiul său Ivan), ci urmărește doar să savureze viața într-un chip egoist și biologic, eliberat de norme și restricții morale. Plăcerea este unicul scop al searbădei sale existențe, de dragul ei este dispus să distrugă pe oricine, chiar pe propriul său copil. „S-a înșurubat în senzualitatea lui, ca și cum ar fi încremenit pe un soclu de piatră...”, afirmă Ivan, convins că, în lipsa vreunui ideal autentic (și pentru Dostoievski credința este un astfel de ideal), după treizeci de ani nu-ți mai rămâne altă resursă decât senzualitatea. Feodor Pavlovici nu crede în viața viitoare, fiind adeptul maximei: „Numai o dată trăim. După noi potopul!”

Fiind o întruchipare a desfrâului și a cinismului, „bătrânul măscărici”, „o canalie și un depravat [...] și un om absurd”, ignoră esențialul: karamazovismul naște în mod necesar karamazovism, decădere morală, lipsă de scrupule, brutalitate. Dmitri îl lovește, iar Smerdeakov îl ucide, tocmai pentru că sunt fiii săi, pentru că otrava, în doze diferite, le-a fost transmisă de tată. Demonul scapă de sub stăpânirea celui care l-a descătușat. După cum observă I. Ianoși (1968 a, p. 355), „niciun Karamazov nu este imun față de karamazovism: câinosul părinte cade răpus de propriul său pumnal!”

Feodor Pavlovici Karamazov planează ca un spirit omniprezent. La tot pasul apar Karamazovi. Generalul moșiei își asmute ogarii asupra unui copil de opt ani; iarna, în toiul gerului, niște părinți își țin fetița toată noaptea încuiată într-o latrină; Smerdeakov-copil spânzură pisici și le îngroapă cu alai, iar adult îl învață pe Iliușa Sneghirev să dea câinilor vagabonzi pâine în care a înfipt ace, sau cântă romane sentimentale, acompaniindu-se la ghitară, și enunță în fața Mariei Kondratievna aserțiuni de genul:

„Poporul rus ar trebui bătut cu nuiiele...”. Nimeni nu scapă tentației de a fi Karamazov: Zosima-tânăr își palmuiește ordonanța și dorește moartea adversarului său; Liza își închipuie că ciopârțește și răstignește un băiețel de patru ani, în timp ce mănâncă compot de ananas, pentru ca apoi să-și strivească imediat degetul cu ușa, apostrofându-se: „Ticăloasă!”

Sadismul este împlântat adânc în spiritul fraților Karamazov. Smerdeakov personifică *imoralitatea* fără reticențe; la polul opus se află Alioșa, care este aproape pur, fără a fi totuși un caracter absolut omogen: ușor atins de moștenirea firii lui Feodor Pavlovici, el are unele momente de slăbiciune, de cedare în fața ispitelor, ceea ce, în viziunea antinomică a caracteriologului Dostoievski, contribuie la sporirea autenticității sale. „Și tu, frățioare, ești tot un Karamazov, get-beget Karamazov...”, recunoaște Alioșa. „Stăm amândoi pe aceeași scară, îi spune el lui Dmitri. Eu pe treapta cea mai de jos, tu ceva mai sus, să zicem, pe a treisprezecea [...]; la drept vorbind, însă, este unul și același lucru, absolut același...”, și atras de Rakitin la Grușenka, mărturisește: „Am venit aici cu gândul că am să găsesc un suflet hain, mă ispita ticăloșia, pentru că și eu mă simțeam păcătos și rău, și am întâlnit o adevărată soră, o inimă de aur, un suflet duios...”. Treccerea aceasta în extrema opusă explică și înnobilarea numelui odios în final: „... nici nu știi cât te iubim, Karamazov!...”.

Cu toate acestea, după cum interpretează I. Ianoși (1968 a, p. 357), Alioșa se află la capătul „de sus” al „crucii”, iar Smerdeakov la cel „de jos” – amândoi relativ unitari, contradictorii și posibil complementari. Furtunile cele mai dramatice se dezvăluie nu în sufletul lor, ci în conștiința celor doi frați situați pe axa „orizontală” a simbolicului îndemn creștin. Îmbinând extreme care prin natura lor nu se pot nicicând împăca, Dmitri și Ivan sunt figurile tragice centrale din roman, un nou Othello și un Hamlet, frânți sub povara insuportabilelor pasiuni și drame sufletești pe care le trăiesc. „... Sunt un Karamazov”, adică „o ploșniță, o lighioană veninoasă”, se spovedește inima arzătoare

a lui Dmitri, iar Ivan se autoliniștește în același fel în timpul „răzvrătirii” sale: „... nu sunt decât o ploșniță...”. „N-are nimic din sufletul nostru”, „nu-i de-al nostru”, va afirma despre Ivan tatăl său, idee pe care o reia și Smerdeakov – „... semănați a străin [...] un străin de neam mare...” („străini” au fost și Stavroghin sau Kirillov din *Demonii*).

Ivan și Dmitri sunt și nu sunt asemenea tatălui lor, sunt și nu sunt Karamazovi get-beget. De aceea îl și dușmănesc atât de aprig pe Feodor Pavlovici, lăsând însă asasinarea lui pe seama lui Smerdeakov. Cei doi frați sunt doar virtuali ucigași, ucigași în gânduri și sentimente, răspunzători de crimă în măsura în care sunt Karamazovi, și absolviți de ea în măsura în care mai sunt și altceva.

Rakitin afirmă: „trei senzuali se pândesc unul pe altul... cu cuțitul la brâu...”. Această frază definește înreg subiectul romanului: lupta dintre Ivan și Dmitri pentru Katerina Ivanova, conflictul dintre Ivan și Feodor Pavlovici, dintre Ivan și Smerdeakov, dintre Ivan și diavol, dintre Ivan și Ivan – pentru idee, pentru rostul vieții. „O lighioană înghite pe alta”, spune Rakitin despre tată și frate. Cu toții se suspectează, se spionează, se urăsc. „Lighioana numită *karamazovism* (subl. ns.) s-a cuibărit adânc în sufletul lor, cum se cuibărise în al omului din subterană, în Svidrigailov, Ippolit, Stavroghin sau Versilov!” (I. Ianoși, 1968 a, p. 358).

2.12. Sociologia bârlogizării subterane

În opera lui Dostoievski, care este preponderent psihologică și metafizică, se pot surprinde și unele elemente de sociologie a căror trăsătură definitorie este *bârlogizarea subterană* a conștiințelor și a destinelor (vezi Kovács Albert, *Poetica lui Dostoievski*, 2007).

Dostoievski descoperea expresia finală a relațiilor interumane în formulele individualismului primitiv, în exclamația reproducă de zeci de ori, totdeauna pentru a numi viciul cel mai caracteristic

și mai detestat al timpului său: „*Après moi le déluge!*” Lozinca burghezului devine alfa și omega omului din subterană. Similitudinea împrejurărilor probează multe detalii asemănătoare ale *Însemnărilor din subterană* cu *Însemnările de iarnă despre impresii de vară*, precum simbolul furnicarului sau al palatului de cleștar; acestea au însă și darul de a lămuri un mecanism straniu în demonstrația lui Dostoievski, o cauză constantă a tragediei din subterană.

Palatul de cleștar este edificiul londonez, construit din sticlă și fier, pentru Expoziția industrială mondială. Deschisă în 1862, expoziția îi amintea vizitatorului rus de Babilon și de prorocirile Apocalipsului. *Însemnările din subterană* amintesc și ele de o lume care își „va dura palatul de cleștar”, numai că de astă dată este vizată nu ordinea socială, ci ideile utopice despre un viitor fericit al omenirii. „Palatul” a fost substituit astfel unui ideal socialist, căruia i se opune, în termeni isterici, „cotețul individualist”, *bârlogul* său mizer dar liber, construit pe măsura omului și nu a „onorabilelor furnici”, ocupate și ele cu ridicarea unor edificii durabile. De furnici și furnicare aminteau și *Însemnările de iarnă despre impresii de vară*, anume într-un context polemic cu utopiștii lui Charles Fourier; teza a fost contrazisă de caracterizarea Babilonului londonez, „furnicar” nu plăsmuit, ci de-a dreptul real, înzestrat cu toate semnele unei existențe indubitabil burgheze.

Simbolul palatului de cleștar ne introduce în labirintul sociologiei dostoievskiene. Scriitorul a înțeles inumanitatea prezentă, a condamnat natura ei artificială, extrapolând constatările sale asupra viitorului socialist. În ochii lui Dostoievski, „burghezismul” imoral rămâne chintesența deformărilor personalității, dar această etichetă și chiar conținutul ei le atribuie în egală măsură socialiștilor timpului său. Starea de lucruri din Occident îi întărește de aceea convingerile antisocialiste, cele văzute la Londra și Paris îl întărită și mai mult împotriva lui Cernișevski. *Însemnările din subterană* exprimă neaderența violentă a lui Dostoievski, sintetică

și contradictorie, la adresa diverselor forțe care se constituiau și se înfruntau pe ruinele Rusiei patriarhale.

Rolul pe care au început să-l dobândească banii în viața societății ruse din epoca de după reformă influențează trăsăturile psihologice și sociologice ale celor două familii atât de opuse ca fizionomie din romanul *Idiotul*. Pe de o parte, familia generalului Epancin, omul ridicat de jos, care a știut însă să-și creeze relații de serviciu solide și să-și găsească protectori influenți în cele mai înalte sfere aristocratice. Pe de altă parte, și în opoziție cu această familie apare familia generalului „în retragere” Ivolghin, om căzut în patima beției. Zugrăvirea familiei Ivolghin constituie prima încercare a lui Dostoievski de a realiza întruchiparea artistică a temei pe care a definit-o, în repetate rânduri, ca fiind tema „familiei întâmplătoare”. Dostoievski numea astfel familia filistină, în viața căreia se manifestă degradarea socială și destrămarea legăturilor de rudenie. Fiica lui Ivolghin, Varia, se mărită cu un cămătar, iar Ganea, fratele ei mai mare, își urăște familia, se simte rușinat din cauza sărăciei, visează situații înalte și puterea care poate fi dobândită prin bani. Amândoi reprezintă caractere „ordinare”, sunt cinici, calculați și meschini. Preocuparea ipocrită a Ivolghinilor de a-și menține aparența unei demnități pur exterioare este menită să camufleze renunțarea la orice principii morale, ura reciprocă care mocnește între membrii acestei familii, lupta ascunsă dintre interesele lor egoiste.

*

În cadrul acestui capitol am încercat să arătăm că Dostoievski, deși nu a fost un scientist, a avut o ideologie, o metodologie și o concepție despre om și despre spiritul său. L-a depășit pe Freud în aceste trei planuri. Spre deosebire de marele psihiatru vienez, care a considerat ființa umană mai ales ca pe o *ființă naturală* dominată de „libido” și de forțele inconștientului și mai puțin ca pe o ființă socială și deloc spirituală, Dostoievski a sondat în

spiritul adânc al omului, aflat dincolo de natural și social, chiar dincolo de psihism. Freud l-a judecat pe om de pe pozițiile ateismului pozitivist, Dostoievski l-a elogiat (dar l-a și condamnat pe om) de pe pozițiile credinței creștin-ortodoxe. Freud a avut ca aliat geniala sa metodă (psihanaliza), Dostoievski l-a chemat în ajutor pe Dumnezeu și pe Iisus Hristos. Obiectivele îi apropie, dar îi desparte concepția despre om și perspectiva filosofică. Între ei se cascadează prăpastia dintre un ateu și un creștin. Freud este psihiatru și psiholog, Dostoievski este artist și spiritolog mistic.

CAPITOLUL VI

DOSTOIEVSKI FONDEAZĂ PSIHOLOGIA EXISTENȚIALĂ CREȘTINĂ

1. Søren Kierkegaard și F.M. Dostoievski – întemeietorii existențialismului creștin

Existențialismul este atât o orientare cât și o atitudine filosofică antidogmatică care se opune atât doctrinelor empiriste cât și celor raționaliste. În concepția existențialiștilor, problema Ființei are întâietate, în gândirea filosofică, față de problema cunoașterii. *Existența* (de la lat. *ex*, în afară, și *sistere*, a sta) este faptul de a apărea și de a se manifesta în afară. A exista, în sens etimologic (*ex-sistere*), este a ieși din sine: când spiritul se proiectează în trecut, el sare la contingenta nașterii; când se proiectează în viitor sare la ineluctabilitatea morții. *Existența* este fundamentală: ea este faptul prezenței și al participării individului la o lume schimbătoare și potențial primejdioasă. Condiția individului concret este una de *anxietate* rezultată din înțelegerea inevitabilei sale libertăți de a opta între diverse posibilități, din necunoașterea viitorului, din apropierea morții și din finitudinea unei existențe care a fost precedată de neant (vezi I. Mânzat, 2007, pp. 376–476).

În ansamblu, existențialismul este o întoarcere spre interioritate, spre trăirile și dramele psihicului și ale spiritului. El încearcă să exprime universul în categoriile trăirii umane: grija, angoasa, scârba, facticitatea, autenticitatea, proiectul interior, libertatea existențială etc.

Întemeietorul existențialismului este considerat danezul Søren Kierkegaard (1813–1855). Karl Jaspers (1883–1969) consideră că și germanul Friedrich Nietzsche (1844–1900) trebuie să fie recunoscut ca fondator. De fapt, cel mai bine este să considerăm că S. Kierkegaard este întemeietorul tuturor existențialismelor, și neapărat al existențialismului creștin – dezvoltat de Nikolai Berdeaev (1874–1948), Karl Jaspers, Martin Buber (1878–1965), Pierre Teilhard de Chardin (1881–1955) – iar Friedrich Nietzsche este fondatorul existențialismului profan, dezvoltat de Martin Heidegger (1889–1976), Jean-Paul Sartre (1905–1980), Albert Camus (1913–1960) etc. Karl Jaspers pune bazele *psihologiei existențiale* de-abia în 1919 (*Psychologie der Weltanschauungen*), pe când F.M. Dostoievski începe să trateze omul și spiritul său în cel mai autentic sens existențialist de prin 1840–1845. De aceea, cred că mai corect este să-l considerăm pe Dostoievski fondatorul psihologiei existențiale, înaintea lui Karl Jaspers și a lui Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) (*Structura comportamentului*, 1942; *Fenomenologia percepției*, 1945). De fapt, Dostoievski poate fi acceptat ca întemeietor al existențialismului creștin, alături de S. Kierkegaard, care publică *Conceptul de angoasă* în 1844 cam în același timp cu lucrările tânărului Dostoievski (născut în 1821).

Concepția psihologică existențialistă a lui Dostoievski este foarte apropiată de cea a lui Kierkegaard care considera existența ca realizarea unui proiect divin, o aspirație la o mântuire dincolo de această viață. Analizele pe care le face angoasei, disperării, solitudinii și destinului l-au condus la o filosofie a omului în fața lui Dumnezeu, a timpului în contact cu eternitatea și au deschis porțile unei psihologii existențiale prin studiile sale asupra clipei ca „ruptură existențială”, asupra ironiei și umorului în serviciul adevărului, asupra plictiselii ca eternitate abstractă (I. Mânzat, 2007, pp. 384–401).

Psihologia existențială utilizează metoda fenomenologică pentru a descrie stări sufletești pline de dramatism: teama, îndoiala, disperarea, sentimentul de a fi azvârlit în lume, eșecul. Toate

aceste teme sunt frecvente în operele literare ale lui Dostoievski. Existențialismul și-a găsit remarcabile expresii literar-artistice în operele lui Dostoievski, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre, Albert Camus etc., ca și în teatrul absurdului (Eugen Ionescu, Fr. Dürrenmatt, Samuel Becket etc.).

Psihologul G.W. Allport, în 1937, spera ca existențialismul să edifice o nouă psihologie a speciei umane: „Omul se trezește «aruncat» într-o vâltoare de instabilitate, singurătate, suferință și este obsedat de spectrul suprem al morții și al neantului. Ar vrea să scape de povara angoasei, dar ar vrea să-și cunoască și propria rațiune de a fi. Absurdul este o tortură mai mare decât angoasa pentru că, dacă există un scop clar în viață, atunci angoasa și temerea pot fi îndurate. Fr. Nietzsche a spus că acela care are un *De ce* pentru a trăi învinge aproape orice *Cum*” (G.W. Allport, 1991, p. 553). Allport scapă din vedere că, cu mult timp înaintea răspândirii existențialismului, cu aproape un secol mai înainte, psihologul Dostoievski, fără să-și propună clar ca program, a fost primul care a pus bazele psihologiei existențialiste care își exprimă astăzi ultimul său cuvânt prin operele psihologice ale psihiatrului american (închis în „ocna” de la Auschwitz în timpul celui de-al Doilea Război Mondial) – Viktor Frankl (1993).

Există analogii tulburătoare între modul de tratare a unor teme esențiale de psihologie existențială la S. Kierkegaard și F.M. Dostoievski, deși cei doi nu s-au întâlnit niciodată și, probabil, nici nu și-au citit operele (unul celuilalt). Există un gen de *existențialism subteran* la amândoi. Ambii ținesc să foreze în adâncuri până în spirit și în miezul ascuns al spiritului care este *Sinele*.

Amândoi fac din *Sine* un singuratic; el este ascuns și monadic asemenea șarpelui care își mușcă coada (Mădălina Diaconu, 1996, p. 185). Ambii consideră că *Sinele* se întemeiază pe credință, dar acest fapt nu se întâmplă cu necesitate, fiind un act al libertății. Atât Kierkegaard cât și Dostoievski încearcă să salveze credința, distrusă prin dominația intelectului (Descartes), a sentimentului

(în romantism) și a istoriei (la Hegel), prin mutarea credinței pe tărâmul subiectivității (Kierkegaard), al libertății spirituale, harice (Dostoievski). Însă odată cu credința ei transferă și conceptul de Dumnezeu din câmpul obiectivității, al exteriorității în spațiul nesigur al subiectivității. Nesigur, dar cu atât mai real și mai autentic omenesc.

Kierkegaard urmărește ca, în credință, să conecteze gândirea umană cu trăirea mistică, el vrea ca Dumnezeu să nu fie nici referință a gândirii obiective, nici a trăirii nereflectate, ci să coboare în existență. De aceea, credința echivalează cu trăirea adevărului că Dumnezeu există în apropierea unui adevăr etern și transformarea lui într-un adevăr personal, subiectiv (apud Mădălina Diaconu, 1996, p. 192). Un astfel de adevăr putem descoperi și la unele personaje dostoievskiene: Sonia, Raskolnikov, Mișkin, Alioșa etc.

Pentru salvarea sufletului credința rămâne singura soluție. Și totuși, atât protestantul danez cât și ortodoxul rus o concep astfel încât ea devine irealizabilă (la Kierkegaard) sau greu realizabilă (la Dostoievski). Amândoi susțin că dacă un criteriu al adevărului religios este *intensitatea pasiunii-suferință*, atunci nu mai putem distinge clar nebunia de existență în adevăr (la prințul Mișkin, mai ales), întrucât ambele pot avea interioritate și pot izvorî din spiritul adânc. A deveni credincios presupune a-ți asuma riscul de a exista în *categoria excepției*, risc constând în faptul că individul nu poate ști sigur dacă chiar este o excepție îndreptățită sau, dimpotrivă, una demonică. Cei doi se întâlnesc și în acest câmp tematic.

O întâlnire interesantă se realizează între cei doi pe tărâmul Sinelui și al spiritului. Unul pe calea demersului filosofic, speculativ, celălalt pe calea psihologiei exprimată literar-artistic, demonstrează că omul este o sinteză între trup și suflet, sinteză în care elementul mediator este reprezentat de *spirit* și că înaintea căderii în păcat spiritul era absent, în locul său fiind *Nimicul* generator de spaimă. Sinele este o *sinteză* între idealitate și realitate la

Kierkegaard, este sediul, izvorul spiritului adânc și ascuns, deopotrivă uman și divin, la Dostoievski.

Foarte asemănătoare sunt concepțiile celor doi creștini în domeniul *disperării*. Kierkegaard arată că în cazul în care disperarea devine conștientă poate îmbrăca două forme, întâlnite și la unele personaje dostoievskiene: „disperarea de a nu voi să fii tu însuși” (Sonia, Dmitri Karamazov, Kirillov etc.) și „a voi cu disperare să fii tu însuși” (Raskolnikov, Ivan Karamazov).

Pentru „prințul danez” al gândirii moderne disperarea este condiția conștiinței de sine. Pentru a căpăta conștiința semnificației infinite a propriei existențe este nevoie de disperare; omul trebuie să dispere întrucât nimic finit, adică nimic în ordinea finitului, nici măcar lumea întreagă nu ar mai putea satisface spiritul omenesc în care s-a trezit la viață conștiința și trebuința infinitului, a eternului, *spiritul nemuritor din ființa umană este disperarea*.

După cum demonstrează, prin subtile demersuri filosofice și psihologice, S. Kierkegaard și ilustrează prin profunde analize abisale psihologul-artist Dostoievski, pentru a dispera este nevoie de forță spirituală, de gravitate, de concentrare și poate de visare (*Nopti albe*). Dostoievski îl confirmă pe Kierkegaard. *Cine nu cunoaște disperarea nu cunoaște semnificația profundă a vieții*. Câtă disperare găsim în străfundurile sufletului lui Raskolnikov, la Sonia, la Ivan Karamazov, la prințul Mișkin etc. Credem că nu există vreun personaj dostoievskian care să nu fi fost atins de această „maladie mortală” a disperării. Prin disperare personajele dostoievskiene nu sunt coborâte, ci înălțate la rangul de *ființe spirituale*. Prin disperare descoperă în propriul lor Sine, ca sâmbure ascuns al spiritului, omul etern. Noi nu suntem egali decât ca oameni eterni.

Când S. Kierkegaard afirmă în eseul său de psihologie creștină întru edificare și deșteptare *Maladia mortală* (1998, p. 16): „Posibilitatea acestei maladii este prerogativa omului în fața animalului; este prerogativa creștinului în fața păgânului; a fi vindecat de

această maladie este fericirea creștinului” parcă realizează un comentariu la adresa operei literare a genialului psiholog rus.

Contrar cu analizele realizate de Karen Horney în *Conflictele noastre interioare* (1945, trad. rom. 1998, pp. 28–29), care admit o linie de demarcație, o graniță prea clar conturată între conflictele normale și cele nevrotice, S. Kierkegaard (în 1849, cu aproape o sută de ani înaintea psihanalistei americane) scria: „Viața reală este mult prea diversă spre a fi zugrăvită prin simpla etalare a unor contraste abstracte ca acela dintre disperarea complet inconștientă și disperarea complet conștientă”. Într-adevăr, din perspectivă psihologică, niciun fel de disperare nu poate fi total conștientă. De altfel, aceasta este calitatea și autenticitatea analizelor dostoievskiene: trăirile personajelor nu sunt niciodată doar conștiente sau doar inconștiente, există un amestec subtil și permanent. De altfel, spiritul, care este superior psihismului, deși între ele este un *continuum*, presupune îmbinarea dintre conștient și inconștient, între subconștient și supraconștient.

Prin disperare se strămută centrul de greutate al Sinelui în afara sa și în afara omului. Această *atitudine* este numită de Karen Horney (1998, p. 154) „moarte psihică” (*psychic death*). Așa cum spunea Kierkegaard: „... În pofida disperării sale [...] el poate totuși [...] să fie perfect capabil să-și continue viața, să fie un om care [...] se căsătorește, procrează, dobândește onoare și stimă – și probabil că nimeni nu observă că [...] el este lipsit de Sine. Dar de un asemenea lucru nu se prea face mare caz în lume... Cel mai mare pericol, acela al pierderii propriului Sine, poate avea loc atât de pe tăcute de parcă nu s-ar fi întâmplat nimic; orice altă pierdere, aceea a unui braț, a unei bancnote de cinci dolari, a soției etc. este în mod cert luată în seamă” (apud K. Horney, 1998, p. 155).

Danezul se referea, de asemenea, la *disperarea-slăbiciune* (Mîșkin) în care obiectul îl constituie rând pe rând un lucru (sau o ființă) temporal pierdut, temporalitatea ca atare și, în final, Sinele însuși. Observațiile psihologice ale lui Kierkegaard sunt remarcabile și ele vor influența psihologia și psihiatria existențială,

începând cu *Allgemeine Psychopathologie* a lui Karl Jaspers (1913) și continuând cu ecouri ale sale în teoria psihanalitică. Filosoful și psihologul Kierkegaard distinge, de exemplu, mai multe modalități în care se poate comporta o persoană disperată: el ia în discuție situația în care individul are o criză de disperare, după care își revine, se întoarce la viața obișnuită, dar complet schimbat; un alt caz este cel în care omul vrea să-și schimbe Eul și pentru aceasta recurge la schimbarea măștii exterioare, a înfățișării; într-o altă formă, superioară, a disperării-slăbiciune; individul își părăsește temporar Eul, fără a-și dori un nou Eu, așteptând ca inconvenientul să treacă pentru a reveni la vechiul Eu. Există totuși situația în care disperarea persistă vreme îndelungată și când individul, pentru a uita de dezacordurile interioare, se orientează spre exterior, evită să se gândească la propriile probleme și se aruncă în ceea ce Pascal numea „*le divertissement*” (ca de exemplu, Dmitri Karamazov și Grușenka). În acest caz se poate întâmpla ca individul să aibă impresia că motivul disperării sale fusese insignifiant și chiar să ridiculizeze suferința. Prin aceasta însă, arată Kierkegaard, el nu o eludează (Mădălina Diaconu, 1996, pp. 104–141). Și la Dostoievski disperarea este refuzul de a se accepta pe sine, tendința de a scăpa de sine. Multe din formele de disperare descrise de danez pot fi întâlnite în marea galerie a personajelor dostoievskiene, în nuvelele și romanele sale (mai ales în *Idiotul*, *Demonii* și *Frații Karamazov*).

Forma următoare a disperării, la Kierkegaard, este disperarea-sfidare sau *disperarea demonică*, care implică un nihilism religios (ateism) exemplificabil prin „demonii” lui Dostoievski. Trăsătura fundamentală a disperării demonice este refuzul Sinelui de a recunoaște că este derivat. *Sinele demonic* (la Stavroghin, Kirillov etc.) își revendică libertatea absolută, independența de *Altul divin*, chiar contestă alteritatea divină. *Disperarea este consecința unei voințe perverse*.

Ideea disperării demonice a fost preluată ulterior în psihologia existențială și neopsihanalitică, dar este mutată într-un spațiu de

discuție nereligios. Astfel, pentru F.A. Weiss (apud M. Theunissen, 1991, pp. 11–15) disperarea este o *self-alienation* realizată cu ajutorul operațiilor de *self-an-aesthesis*, *self-elimination* și *self-idealisation*. Nici Karen Horney nu se lasă impresionată de romanticismul și abisalitatea descrierii de către Kierkegaard și Dostoievski a demonicului, identificând disperarea-sfidare cu năzuința către un Sine *ipotetic* sau *abstract*, situație în care individul își creează o imagine idealizată despre Sine („Sine ideal”), compusă din părți ale Sinelui său real și din elemente fictive.

2. Dostoievski este totuși un antinihilist!

Întrucât Søren Kierkegaard și Friedrich Nietzsche sunt considerați *nihiliștii* secolului al XIX-lea (vezi Mădălina Diaconu, 1996), ar putea exista tendința de a-l încadra și pe Dostoievski în categoria nihilștilor, mai ales că în Rusia nihilismul a fost înfloritor (Herzen, Bakunin, Cernîșevski etc.).

Pentru a putea evalua corect concepția dostoievskiană și a vedea dacă Dostoievski a fost sau nu un nihilist, să ne referim, pe scurt, la semnificațiile conceptului de *nihilism* și la câteva coordonate filosofice ale acestuia. În *Enciclopedia filosofică*, apărută în Italia în 1957, nihilismul este definit drept „o doctrină care tinde să nege realitatea ființei sau orice ordine a ei, în sens teoretic sau practic”. În *Encyclopedia of Philosophy*, din 1967, se arată că nihilismul corespunde „unei stări de disperare față de deșertăciunea sau trivialitatea existenței umane”.

Mădălina Diaconu (1996, p. 16) consideră că primul teoretician important al nihilismului este Friedrich Nietzsche. Autoarea spune că „în lucrările sale revine ca un leitmotiv ideea că întreaga istorie a spiritului uman nu este altceva decât o succesiune de forme preliminare ale nihilismului, acesta urmând a se instala pe deplin în viitor”. Karl Jaspers interpretează nihilismul, în *Psychologie der Weltanschauungen* (1919), drept acea stare a spiritului

în care lipsește orice răspuns la întrebarea „pentru ce?” și în care este trăită dureros deprecierea tuturor valorilor acceptate până atunci în mod firesc.

În general, nihilismul este însoțit de o serie de „negativități”: *spleen*, pesimism, plictiseală, melancolie, *goût du néant*, sentiment al decadenței, abrutizare frivolă în așteptarea catastrofei etc. Trăsăturile menționate identifică ceea ce Nietzsche desemna ca *nihilism pasiv*. *Nihilismul agresiv* de la sfârșitul secolului al XIX-lea și cel caracteristic epocii noastre vor completa tabloul psihologic al nihilismului cu sentimentul înstrăinării, ateismul, individualismul orgolios, cinismul, indiferența și blazarea. Nihilismul pasiv suportă nimicul, fără a se apăra împotriva lui, pe când nihilismul activ mânuiește lipsa de credință ca pe o contracredință. Nihilismul pasiv se transformă la Max Stirner (*Der Einzige und sein Eigentum*, 1845) într-un nihilism activ, individualist și anarhic, în care *Eul* afirmă că este singurul posesor și creator al tuturor ideilor, inclusiv al celor de împărat, patrie și chiar Dumnezeu. Tezele și lucrările lui Stirner au fost cunoscute de Dostoievski, care le-a introdus în gândirea și în replicile personajelor sale (mai ales în *Demonii*).

După cum observă Mădălina Diaconu (1996, p. 33), în ciuda importanței momentului Stirner, după faza romantismului (timpuriu și târziu), o a treia formă distinctă și de răsunet a nihilismului apare în anii 1860 în Rusia. Nihiliștii ruși încep prin a propune măsuri radicale de înnoire a vieții sociale, politice, inclusiv a vieții familiale (vezi romanul lui N.G. Cernîșevski *Ce-i de făcut?*, 1867, contemporanul lui Dostoievski). Ei sunt adepții entuziaști ai materialismului scientist, vulgar al lui L. Büchner, K. Vogt și J. Moleschott și adversari ai idealismelor „romantice”, denumire defăimătoare aplicată deopotrivă filosofiei, artei, religiei și oricărei înfrumusețări „iluzioniste”, adică idilice a realității. Eroul lui Turgheniev din romanul *Părinți și copii* (1852), Bazarov, devine prototipul în care nihiliștii se recunosc cu entuziasm. El este noul tip de nihilist, omul „care nu respectă nimic”, „care nu se pleacă în fața niciunei autorități, care nu crede orbește în niciun principiu,

oricât de prețuit ar fi acel principiu”. M.A. Bakunin (1814–1876) devine unul dintre ideologii *anarhismului*, în care subiectivismul fichtean, voluntarismul mizantrop al lui Arthur Schopenhauer și conceptul hegelian al negației „se topesc în creuzetul exaltării tipic rusești” (Mădălina Diaconu, 1996, p. 35), pentru a da naștere celebrei formule: „plăcerea distrugerii este în același timp o plăcere creatoare”. Bakunin și, împreună cu el, tinerii din organizația „Narodnaia volem” sunt „demonii” dostoievskieni care au degradat termenul de nihilism, care de atunci încolo este echivalent în mod obișnuit cu anarhismul și cu voința distrugerii totale.

Dostoievski însuși a contribuit la cristalizarea acestei identități, în special prin romanul *Demonii*. După cum aprecia Thomás Masarik (1850–1937) în *Zar russischen Geschichts und Religionsphilosophie. Soziologische Skizzen* (1898), „semnificația filosofică a lui Dostoievski rezidă în lupta sa împotriva nihilismului” (apud M. Diaconu, 1996, p. 35), fiind incluși în categoria nihilistilor nu doar „demonicii” Piotr Verhovenski, Stavroghin și Șigaliiov, dar și Raskolnikov, Ivan Karamazov, Feodor Karamazov. Romanele lui Dostoievski exercită o influență deosebită asupra gândirii lui Nietzsche.

Dostoievski îi prezintă pe nihilști de pe o poziție a slavofilului ortodox care speră *depășirea nihilismului prin activarea credinței creștine*. Dostoievski marchează momentul unei sinteze extrem de originale între portretizarea literar-psihologică a nihilistilor, incursiunea în teoriile și modul de gândire și de acțiune nihilist și propria sa atitudine de condamnare a nihilistilor ruși. Mădălina Diaconu (1996, p. 36) afirmă că „prin Dostoievski nihilismul parvine la statutul de categorie existențială”.

Indiferent de formele psihologice pe care le-a îmbrăcat în secolul al XIX-lea nihilismul, la o analiză filosofică – după Mădălina Diaconu (1996, p. 39) – el se relevă a fi un complex unitar de trăsături invariabile:

- nihilismul ca unitate între reflexie și existență;
- nihilismul ca dizarmonie;

- nihilismul ca existență suspendată;
- nihilismul ca nrecunoaștere a alterității;
- nihilismul ca înțelegere greșită a libertății;
- nihilismul ca interioritate perversă (deviată și deviantă), ca subiectivitate deformată;
- nihilismul ca paradox, ca autocontradicție;
- nihilismul ca efect al unei *vita ante acta* care-l face pe om „abil fără experiență”.

Ernst Mayer (1958) presupune că printre cauzele nihilismului putem introduce și psihanaliza freudiană.

În contradicție cu unele opinii care l-au declarat *nihilist* pe Dostoievski, noi susținem că el a fost un existențialist creștin-ortodox, dar un *antinihilist* care cu mari eforturi s-a putut dezbată de tendințele nihiliste rusești din tinerețe (perioada de dinaintea deportării în Siberia). Spiritul lui Dostoievski nu a avut, decât rareori (în tinerețe), o direcție negativă. Patosul său a fost unul al afirmării spiritului (uman sau divin), nu al negației, al construcției umanului, nu al deconstrucției. N. Berdeaev (1992 a, p. 23) afirmă cu claritate: „El a acceptat pe Dumnezeu, omul și lumea peste toate chinurile dedublării și întinericului. Dostoievski a înțeles până la capăt natura nihilismului rus. Iar dacă a negat ceva, atunci aceasta a fost nihilismul. El este antinihilist”.

Și din eseurile lui George Steiner (1969, pp. 91–92) reiese, deși nu atât de limpede ca la Berdeaev, că Dostoievski a fost un existențialist, dar nu și nihilist. Omul subteran respinge și ia în râs pe savanți, pe idealisții hegelieni și pe cei care cred în progresul rațional, formulând o „declarație de independență față de rațiune”. Mult înaintea emulilor săi existențialiști, omul subteran proclama *maiestatea absurdului*. De aceea și este Dostoievski – după cum crede G. Steiner – atât de des citat în panteonul existențialismului modern alături de alți scriitori revoltați: Pascal, Blake, Kierkegaard, Nietzsche.

Omagiul adus de Dostoievski absurdului a părut un fel de nebunie morocănoasă. Naratorul *Însemnărilor din subterană* exprimă

prin faptele și vorbele sale un *Nu* final. Când contele Lev Tolstoi îi spunea lui Maxim Gorki că Dostoievski „ar fi trebuit să studieze învățătura lui Confucius sau a budiștilor, aceasta l-ar fi calmat”, omul din subterană trebuie să fi urlat batjocoritor din fundul bârlogului său. Istoria ulterioară i-a oferit prilejuri să urle și să rânjească. Universul concentraționar, lumea lagărelor morții (naziste sau bolșevice) confirmă intuițiile profunde ale lui Dostoievski asupra cruzimii omului, „tentația lui, atât ca individ cât și ca hoardă, de a stinge în el ultimii tăciuni de umanitate”. Naratorul subteran își definește specia „o creatură care merge pe două picioare, lipsită de recunoștință”. Și totuși [...] nici cele mai abjecte personaje ale lui Dostoievski – criminali, sinucigași, epileptici, demoni, ocași sau Karamazovi – nu și-au stins din sufletul lor „ultimii tăciuni de umanitate”, rămân totuși tăciunii disperării, ai credinței, ai iubirii.

Pornind de la povestirea dostoievskiană *Mujicul Marei*, teologul elvețian Walter Nigg (*Religiöse Denker*, Berna, Verlag Haupt, 1942, p. 125) evidențiază la Dostoievski antinomia religiozității și a nihilismului: „Dostoievski și-a apropiat întregul nihilism și i-a încercat din plin toate variantele”, dar, într-o polemică directă cu Șestov, arată că „autorul lui Raskolnikov, al *Demonilor* și al *Karamazovilor* percepe nihilismul fără echivoc ca pe un dușman care, după părerea sa, îl face pe om nestatornic. Pentru Dostoievski, nihilismul este învățătura cu care este confruntat omul modern, este acel abis care se deschide în fața lui și în hăul căruia privește fără spaimă. Pentru nihilist totul a fost pus sub semnul întrebării; el a sfărâmat toate valorile moștenite [...]. Acesta este motivul pentru care Dostoievski a văzut în nihilism o descompunere generalizată, o putrezire lentă. El îl consideră o boală spirituală a omenirii, și încă o boală foarte gravă, așa că nu degeaba încearcă Dostoievski, în fața extinderii nihilismului, o spaimă vecină cu panica”.

Dostoievski îi condamnă fără cruțare pe nihiliștii de tot felul, inclusiv pe socialiștii din *Demonii*. Verhovenski cere să i se taie

limba lui Cicero, să i se scoată ochii lui Copernic, iar Shakespeare să fie ucis cu pietre; preconizând despotismul total, scufundarea omenirii în cea mai neagră robie el însuși recunoaște: „Sunt un escroc, nu un socialist, ha-ha-ha!”

Virgil Nemoianu (1969, pp. 213–215) înțelege bine existențialismul creștin al lui Dostoievski care nu decade niciodată în nihilismul rusesc, de tip anarhic al lui Bakunin. Existențialismul dostoievskian, fiind creștin, adoptă *calea smereniei*.

Pentru Dostoievski binele și răul sunt ca două substanțe care se contopesc într-un aliaj inedit, constituind spiritul omenesc. De aceea, caracterologia personajelor sale este neliniară și nu are constante. Caracterele sale sunt inconstante și contradictorii și, de aceea, cu atât mai vii, mai omenești. Dostoievski refuză să adopte o formulă „algoritmă” de construire a personajelor, el inventează o formulă „euristică”, originală care i se pare lui V. Nemoianu o *formulă hibridă*: într-o primă fază, se așază ca orice realist în fața personajului și îl descrie, îl judecă, îl caracterizează. Apoi, în momentul în care personajul intră în acțiune își pierde imediat contururile sub acțiunea a trei forțe diferite: a) sondajele de adâncime ale autorului, uneori satirice sau chiar distructive; b) acțiunea semenilor indiferenți și superficiali, cu punctele lor de vedere, care joacă și ei un rol distructiv; c) imperativele structurii, ale intrigii. „Personaje care se adună și se topesc, se dilată și se contractă; numărul lor este limitat, dar ele acționează ca și cum ar fi în contact cu o lume întreagă. Se vorbește indirect despre zvonuri, când de fapt ne aflăm în fața unui cerc închis. De aici aparențele ilogice, modul sacadat, sincopat, dezordinea și trăsăturile dement-halucinantă.”

V. Nemoianu (1969, p. 213) consideră că, în morală, „Dostoievski este un Oscar Wilde al Răsăritului”. El pornește neîndoiește de la *iertarea creștină*. Funcția răului este să provoace binele, păcatul există pentru a face posibilă iertarea, dar viciul ajunge să fie un fel de *defulare* pentru ca spiritul să rămână pur și bun. Kierkegaard lupta furios cu adevărurile de care voia să se

pătrundă. Dostoievski este atât de convins de ele încât ajunge într-o stare de beatifică exaltare. „Justificarea existenței răului nu este un pisc la care ajunge cu o ultimă, disperată zvâcnire, ci un platou pe care se simte de multă vreme acasă, singur și încântat. Și de la această entuziastă «smerenie» începe să mângâie și să protejeze răul...” Răul este deci sfânt. Dar dacă abia păcatul face posibilă bunătatea (Sonia Marmeladova, starețul Zosima), înseamnă că răul este părintele binelui, iar binele n-ar mai fi posibil fără rău. Acesta este „anarhismul smereniei”, în care răul devine obiect de adorație. Dostoievski este precursorul nu al lui Albert Camus, ci al lui Rasputin, a cărui mântuire prin păcat nu ar fi fost posibilă!

Neliniștea și îndoiala din scrierile sale, care îi obsedează pe toți existențialiștii, sunt neliniștea și îndoiala noastră și așa vor rămâne pentru totdeauna. Acolo unde ne invită el – în lumea de-naturării și suferinței – ne putem satisface cele mai intime dorințe ale propriului nostru suflet, „căruia suferința îi este cumva apropiată, simțind o atracție inexplicabilă față de ea” (V. Rozanov, 1997, p. 74).

3. Dostoievski este dublul lui Nietzsche răsturnat

3.1. Dostoievski și Nietzsche – „frați gemeni” prin identitatea experienței lor interioare

În timp ce lui Nietzsche i se potrivește sintagma *filosofia tragediei* (unii au spus „filosofia dimineții”!), credem că lui Dostoievski i se potrivește mai bine *psihologia tragediei*, adică psihologia deznadejzii, a crimei, a demenței, a trădării, a morții.

Lev Șestov, în *Filosofia tragediei* (1997, p. 167) arată că Dostoievski și Nietzsche pot fi considerați frați, chiar „frați gemeni”, având în vedere „identitatea experienței lor interioare”. Ei își pun aceleași mari întrebări asupra existenței. „Dacă ar fi locuit împreună, cred că ar fi nutrit, unul față de celălalt, acea ură

neobișnuită pe care o încercau, unul față de celălalt, Kirillov și Șatov din *Demonii*, după voiajul lor în America, unde au petrecut patru luni, în mizerie și foamete, culcați unul lângă altul într-un hambar. Nietzsche însă l-a cunoscut pe Dostoievski numai din cărțile sale, după moartea acestuia. Unui mort i se poate ierta totul, chiar dacă a cunoscut misterul dezvăluit lui Kirillov și Șatov în hambar. Morții nu trădeză...”

Șestov susține că renașterea lui Dostoievski, odată cu deportarea sa în Siberia, a fost într-adevăr extraordinară. N-a mai rămas nicio urmă din vechile convingeri ale lui Dostoievski, din credința sa din tinerețe, când a intrat pentru prima dată în cercul lui Belinski. „De obicei idolii doborâți sunt considerați încă zei și templele abandonate sunt totușienerate. Dostoievski nu numai că a ars tot, dar a și târât în noroi ceea ce a adorat cândva. Ura față de vechea sa credință nu îi era suficientă, el o și disprețuia. Istoria literaturii cunoaște puține exemple de acest gen. În afară de Dostoievski, ar mai putea fi amintit în istoria modernă numai Nietzsche, cu care s-a petrecut același lucru” (L. Șestov, 1997, p. 166). Ruptura cu idealurile și dascălii săi din tinerețe a fost atât de brutală și violentă, însă în același timp chinuitor de dureroasă. Dostoievski vorbește el însuși de schimbarea convingerilor sale, în timp ce la Nietzsche este vorba de reconsiderarea tuturor valorilor. Este un același proces. Dacă ținem seama de acest lucru, atunci nu ni se mai pare curios că Nietzsche îl aprecia atât de mult pe Dostoievski. Iată textual, încă o dată, cuvintele sale: „Dostoievski este singurul psiholog, în treacăt fie spus, de la care eu am avut ceva de învățat: el aparține celor mai frumoase întâmplări norocoase din viața mea” (Fr. Nietzsche, *Amurgul idolilor*, 1996, p. 534). Nietzsche a recunoscut în Dostoievski un spirit apropiat.

Dostoievski și Nietzsche seamănă pentru că amândoi au scris nu pentru a împărtăși oamenilor convingerile lor și pentru a instrui semenii. „Ei înșiși caută lumina: nu pot crede că ceea ce văd este adevărata lumină și nu o flăcăruie înșelătoare, sau, mai rău – o halucinație a imaginației lor bolnave. *Ei cheamă cititorul ca*

martor (subl. ns.); vor să obțină de la el dreptul de a gândi în felul lor, de a spera, dreptul de a exista. Idealismul și teoria cunoașterii le declară deschis: sunteți nebuni, imorali, sunteți condamnați și pierduți pentru vecie” (Șestov, 1997, p. 163). Operele lui Dostoievski și Nietzsche *nu conțin răspunsuri, ci doar întrebări*. Unele din întrebările lor răscolitoare sunt fără răspuns.

3.2. Dostoievski și Nietzsche își trimit reciproc ecouri

Ion Ianoși, în *Dostoievski – „tragedia subteranei”* (1968, p. 98) arată că tema *Dostoievski și Nietzsche* a fost și va continua să fie mult timp un teren propice confruntărilor de opinii, obligându-i adesea pe cercetători la polarizarea punctelor de vedere. Întrebarea fundamentală este aceeași: *Este Dostoievski nietzschean, este Nietzsche un dostoievskian?* Se poate, cu alte cuvinte, constata cu adevărat suprapunerea propozițiilor, identificarea celor doi gânditori în opțiunile lor esențiale, paralelismul de substanță dintre operele lor, desăvârșirea pe sol german a viziunii fundamentate în termeni „rusești”?! (se întreabă Ion Ianoși).

Cele două creații, deși aparțin unor culturi și arhetipuri diferite, *își trimit reciproc ecouri din adâncurile lor*. Dacă în privința înregistrării șocurilor și catastrofelor sufletești la care erau supuși oamenii din mijlocul veacului al XIX-lea ideile din *Așa grăit-a Zarathustra*, *Dincolo de bine și de rău*, *Genealogia moralei*, *Ecce homo* sau *Voința de putere*, adică din scrierile din ultima etapă a creației nietzscheene, prezintă similitudini uneori surprinzătoare cu romanele lui Dostoievski, *atitudinea* este calitativ diferită la cei doi profeți.

Avem convingerea (împărtășită și de I. Ianoși, 1968 a, pp. 99–100) că pozițiile ideologice ale celor doi sunt *antitetice*: pe măsura adâncimii comparațiilor ne vedem obligați să trecem de la consemnarea asemănărilor la recunoașterea deosebirilor și în cele din urmă la descoperirea opoziției ireductibile de principii. Într-adevăr, numai cei care-l substituie pe Dostoievski lui Raskolnikov, Stavroghin sau Ivan Karamazov pot susține, în continuare,

identitatea lui cu Nietzsche. Dimpotrivă – după cum remarcă Ion Ianoși – cercetătorul care interpretează atitudinea romancierului față de eroii săi subterani ca fiind orientată în spiritul aceleiași dedublări *pro și contra*, străbătută de un ascuțit tăiș polemic, nu poate să nu extindă în egală măsură patosul acestei polemici asupra lui Nietzsche. „Dacă ar fi să ne exprimăm lapidar, am spune că nu Dostoievski, ci Rodion Raskolnikov și semenii săi trebuie asemuiți lui Nietzsche, filosof condamnat la o tragică existență în «subterană» și preocupat permanent să transfigureze subterana într-o valoare supremă a existenței.” Însuși Nietzsche (1931, p. 273) declară deschis: „Acum sunt singur, absolut singur; în bătlia nemiloasă și subterană pe care o duc (sub semnul Transmutării Valorilor) împotriva a tot ceea ce a fost până acum stimat și iubit de oameni am devenit eu însumi, fără să bag de seamă, un soi de cavernă, [...] ceva tănuit, imposibil de regăsit, chiar dacă s-ar porni în căutarea lui”. În calitatea sa de „moralist” creștin, Dostoievski nu s-ar putea însă decât desolidariza de „amoralismul ateist” al lui Nietzsche.

În cărțile sale târzii, Nietzsche s-a referit de mai multe ori la Dostoievski. Epilogul *Cazului Wagner* opune comportarea stăpânilor, profesată de filosof, axiologiei creștine, postulând în ascuns antagonismul său cu Dostoievski. Nietzsche arată: „Evangheliile ne înfățișează exact aceleași tipuri psihologice ca cele create în romanele lui Dostoievski” (apud I. Ianoși, 1968 a, p. 100). Caracterizând pe Dostoievski ca fiind *un om profund*, Nietzsche considera că rusul „avea înzecită dreptate când îi aprecia ca neînsemnați pe nemții superficiali, i-a perceput cu totul altfel pe ocnașii din Siberia, în mijlocul cărora a trăit multă vreme, și pentru care nu mai exista o cale de întoarcere spre societate – aproximativ ca fiind ciopliți din lemnul cel mai bun, mai tare și mai scump care crește pe pământul Rusiei”. În *Reevaluarea tuturor valorilor* (*Antihristul*, cartea I), îl citează din nou pe Dostoievski referitor la „lumea bolnavă în care ne introduc Evangheliile” și la „tipul infantil, idiotizat, bolnav de nervi al Mântuitorului” (*Nietzsche's*

Werke, VIII, p. 255, Alfred Kröner, Leipzig). În operele sale postume, Nietzsche îl citează pe Dostoievski, spre ilustrarea *vi-ziiunii pesimiste*, alături de Schopenhauer, Alfred de Vigny, Leopardi, Pascal sau Lev Tolstoi. Pesimismului i se opune la un moment dat un optimism ambiguu, cu efecte tot atât de anihilante, pe care l-ar ilustra același Dostoievski. Ultimele notații se află în *Voința de putere*, în care se revine și la *Amintiri din casa morților*, din nou pentru a înmulți argumentele în favoarea unei concepții anti-creștine și imorale, din temelii nedostoievskiană. Nietzsche strigă ca un disperat: „Criminalii în mijlocul cărora a trăit Dostoievski la închisoare erau cu toții, fără excepție, naturi nefrânte – nu sunt ei de o sută de ori mai valoroși decât un Hrist «frânt»?” (*Nietzsche's Werke*, XV, p. 313, apud I. Ianoși, 1968 a, p. 101, nota 3). „Nu fără temei spunea Dostoievski despre internații pușcăriilor siberiene că ar constitui partea cea mai puternică și mai de preț a poporului rus. Dacă la noi criminalul este ca o plantă pipernicită, acest lucru nu face cinste raporturilor noastre sociale; în timpul Renașterii criminalul prosperase și-și dobândise un anume soi de virtute în stil *Renaissance*, virtù, o virtute amorală” (*Nietzsche's Werke*, XVI, p. 188, apud I. Ianoși, 1968 a, p. 101, nota 3).

Patosul invocării repetate a „casei morților” este pe deplin explicat de aforismul filosofului german: „*Redarea conștiinței împăcate a omului rău* – asta să fi fost osteneala mea involuntară? și anume a omului rău în măsura în care el este *omul puternic*?” (*Nietzsche's Werke*, XVI, p. 222).

Suntem în deplină consonanță a gândirii cu esteticianul Ion Ianoși suspectându-l pe Nietzsche de *subiectivism*. Fără a ne referi la cunoașterea fragmentară a romancierului rus, este evidentă asimilarea tendențioasă a operei sale, „într-o rigidă acordare cu pozițiile proprii ale filosofului” (I. Ianoși, 1968 a, p. 102). Etica creștină dostoievskiană este respinsă, „osanalele adresându-se de fapt unui autor în bună măsură substituit comentatorului”. *Prejudicata identificării celor doi* provine, de fapt, la nivelul unor sugestii, de la Nietzsche însuși. Nietzsche „pare a nu recunoaște

sau a nu dori să accepte adevărul – limpede chiar și pe baza lecturii *Amintirilor din casa morților* – că realitatea urmărită de Dostoievski privește pe criminalii care *de fapt nu sunt criminali* și întrucât nu sunt criminali – sub raport etic și sufletesc – și că ea rămâne de neconceput față de un Aristov, Gazin sau Orlov”. Așadar, luciditatea lui Dostoievski în caracterizarea criminalilor „puternici”, lipsiți de scrupule, incapabili de remușcări, gata să comită cu sânge rece noi fărâdelegi, este profund *dezaprobatore*. Dimpotrivă, simpatia sa se îndreaptă spre păcătoșii „slabi”, care își recunosc smerit vina și vor să se lepede de ea.

Binele și răul sunt pentru creștinul Dostoievski imperative categorice ale comportării. Antihristul Nietzsche dezvoltă o morală *dincolo de bine și de rău*. Dostoievski este *optimist*, în măsura în care reușește să-și învingă scepticismul, nu pentru bucuria pe care ar afla-o în *urât*, ci pentru că își păstrează speranța și credința într-o *purificare creștinească a celor căzuți în păcat*. Criminalul apare în ochii lui Dostoievski – explică Ion Ianoși – nu de o sută de ori mai valoros decât un Hristos „frânt”, ci valoros tocmai fiindcă poartă în sine germenul unui asemenea Hristos; el nu dorește să restituie omului rău și puternic conștiința încărcată, adică să-i redea calitatea de om bun, identic adesea în concepția sa cu un om aparent slab! Atributele religioase ale moralității dostoievskiene sunt incompatibile cu imoralismul Antihristului german.

Francezul André Gide dă glas în mod public simpatiilor sale: *Dostoievski d'après sa correspondance* își propune să reconstituie sufletul antinomic al romancierului pe baza culegerii franceze a scrisorilor sale, din 1908: „Conservator, dar nu raționalist; țarist, dar democrat; creștin, dar nu romano-catolic; liberal, dar nu «progresist», Dostoievski rămâne acela de care nu știi cum să te folosești” (apud I. Ianoși, 1968 a, p. 329). Articolul lui André Gide *Frații Karamazov*, scris înaintea reprezentării, din 1911, a versiunii dramatizate de Copeau și Croué, prezintă apogeul creației marcată printr-o „sigură și violentă agravare a gândirii”,

comparabilă doar cu a lui Rembrandt și Beethoven. Investigația cea mai temeinică în universul dostoievskian Gide o întreprinde însă prin cele șase conferințe ale sale, în 1922, de la Vieux-Colombier reunite, împreună cu scrierile mai sus amintite, într-un volum de „articole și cozerii” purtând drept motto celebrul omagiu nietzschean.

Nietzsche îl descoperise pe *psihologul* Dostoievski; pe André Gide îl preocupă cu deosebire tot noutatea psihologică a marelui romancier rus. În jurnalul său (*Jurnal. Pagini alese: 1889–1951*, Paris, Gallimard, 1939, trad. rom. 1970, p. 276), la 22 aprilie 1922 notează: „Dar tot ce pot spune prin mijlocirea lui Dostoievski [...] îmi stă la inimă și are pentru mine o mare importanță. Va fi nu numai o carte de critică ci și o carte de confesiuni, pentru cine știe să citească; sau mai degrabă o profesiune de credință”. În același jurnal, la 4 august, Gide scrie: „Când ieși din Dostoievski, ce bine îți prinde să ancorezi iar pe plajele acestea. [...] Nu din teamă de a nu mă înșela, ci din simpatie caut cu o neliniște pătimașă chemarea sau rechemarea propriei mele gândiri în alții; de aceea, la urma urmelor, l-am tradus pe Blake și mi-am prezentat propria etică la adăpostul aceleia dostoievskiene”. Gide declară (*Jurnal*, p. 155): „Am pentru Dostoievski cea mai pură recunoștință...”. Iar la 1 decembrie 1921 Gide se destăinuie: „Am isprăvit primul volum din *Idiotul*. [...] Sunt în cartea aceasta fragmente fără seamăn și încărcate de învățăminte extraordinare; în sfârșit, unele personaje sunt reușite la modul excepțional; sau, mai degrabă (pentru că toate portretele sunt admirabile), unele vorbe ale lor, îndeosebi ale generalului Ivolghin și ale generăleseii Epancina. Dar impresia mi se confirmă; prefer *Demonii* și *Frații Karamazov*; poate chiar *Adolescentul*. [...] Dar cred că *Idiotul* este menit să placă tinerilor...”.

În conferințele sale (1922, apud I. Ianoși, 1968 a, pp. 330–331), Gide îl apropie pe Dostoievski de Nietzsche, dar stabilește, de la început, între ei o opoziție pe care o împărtășim în totalitate. Dostoievski „nu se consideră niciodată un supraom; nu există

nimeni mai umil de omenos ca el”. Identificându-l pe scriitorul rus cu eroii săi umili, convinși de sensul superior, secret al existenței, Gide distinge atitudinea lor și a lui Nietzsche față de Evanghelie. *Așa grăit-a Zarathustra, Antihristul, Ecce homo* emană toate o dementă gelozie pe Hristos, vor să fie noi „Anti-Evanghelii” ale unui nou „Anti-Mântuitor”. Dostoievski, dimpotrivă, s-a închinat cu smerenie în fața preceptelor sacre creștine, a propăvăduit abnegația și resemnarea, a căutat să urmeze cu fidelitate învățătura biblică originară, neperversită – chiar dacă în sufletul său coabitau sentimentele cele mai antagoniste.

„*Umiliința deschide porțile raiului; umilirea – pe cele ale infernului*”, arată A. Gide. El remarcă faptul că toți eroii romancierului rus simt nevoia imperioasă de a se confesa unor ființe superioare, că dedublarea lor provine din situația de *a fi ofensați și ofensatori*, că între autoumiliința hristică și orgoliul diabolic se întinde o flexibilă scară de valori, pe care extremele se pot confunda, iar cei abjecți pot spera la mântuire. „Pe de o parte vedem renunțarea la sine, părăsirea de sine, pe de altă parte, afirmarea personalității, setea de putere duc în romanele lui Dostoievski întotdeauna la faliment”, observă André Gide. În toată opera dostoievskiană nu întâlnim un om mare, *ci doar oameni și suboameni*. Părintele Zosima este un sfânt, nu un erou. Voința și inteligența mână personajele, mai ales pe intelectuali, în infern.

Prezentând opera dostoievskiană în paralel cu *Comedia umană* a lui Honoré de Balzac, A. Gide se dovedește superficial și grăbit, arătând că Balzac s-a născut din contactul Evangheliei cu spiritul latin, iar Dostoievski din întâlnirea Evangheliei cu budismul, cu spiritul asiatic. După părerea noastră, ceea ce poate fi acceptat în cazul lui Balzac devine inacceptabil în cazul lui Dostoievski care, deși avea ceva vag din ezoterismul budist, opera lui s-a născut din *întâlnirea Evangheliei cu creștinismul pravoslavnic, cu spiritul rus*.

Prezentând *Jurnalul unui scriitor*, Gide îi acordă totuși o atenție redusă gânditorului existențialist creștin și insistă asupra antinomiilor psihologice ale personajelor, caracterizează în fugă

și neargumentat „inconsecvența” paradoxală sau de-a dreptul absurdă a comportării acestora, simultaneitatea actelor contrare, ponderea rembrandtiană a umbrelor, opusă luminilor constante, egale, ale lui Stendhal sau Lev Tolstoi. Ceea ce consideră Gide ca limite sunt, de fapt, marile virtuți ale creației dostoevskiene care are, totuși, o mai mare adâncime și valoare artistică decât operele lui Stendhal sau Tolstoi.

Este subtilă lămurirea trecerilor de la o operă la alta (*Amintiri din casa morților*–*Crimă și pedeapsă*–*Idiotul*–*Eternul soț*), fiecare continuând-o, explicit sau în subtext, pe cea precedentă; *Însemnărilor din subterană* i se recunoaște o însemnătate excepțională, considerând-o *cheia de boltă* a întregii sale creații.

Părăsind regiunea pasiunilor, devastată de teribile furtuni și situată între zona intelectuală și cea a adâncurilor mistice, Gide își expune opiniile asupra acestora din urmă. El stabilește înrudirea rusului Dostoievski cu englezul William Blake (1757–1827) și cu germanul Fr. Nietzsche, vorbește de tentația morții la Raskolnikov, Stavroghin, „omul din subterană”. Întrebarea nietzscheană „ce poate omul?” îl obsedase și pe Dostoievski, dar, îmbinând oroarea de rău cu ideea inevitabilității răului (și a suferinței), el sfârșește prin a recunoaște dreptatea moralei creștine. „Repet, dacă problema supraomului este pusă de el în mod net, dacă o vedem reapărând cu viclenie în fiecare carte a lui, nu vedem în schimb triumfând cu adevărat decât adevărurile Evangheliei”, este obligat Gide să recunoască deschis.

„... Dostoievski nu este adesea decât un pretext pentru exprimarea propriilor mele gânduri”, arată Gide mărturisindu-și afinitățile sale elective cu prilejul analizei forțelor „diabolice” și „evangelice”. Deși reia deosebirea dintre Dostoievski și Nietzsche („... plecând de la aceeași problemă, Nietzsche și Dostoievski propun pentru rezolvarea ei soluții diferite, opuse”), Gide își concentrează atenția asupra „supraoamenilor” celui dintâi, mai ales a lui Kirillov, prezentat amplu, într-un spirit care îl anunță pe existențialistul Albert Camus. Pe André Gide îl interesează acum

cunoscuta relație dintre infernal și paradisiac, sinuciderea lui Kirillov și jertfa Mântuitorului. Cu tot subiectivismul părerilor sale, Gide consideră obiectiv că romanele lui Dostoievski sunt fiecare o pledoarie, o *predică* pentru salvarea și afirmarea spiritului ascuns din om.

Scrierile lui Dostoievski, Lev Tolstoi și Fr. Nietzsche constituie, din punctul de vedere al lui Lev Șestov (1900, trad. rom. 1997), o critică a fundamentelor cunoașterii raționale, pornind de la întrebări lipsite aparent de orice legătură cu metodele de validare a judecăților logice:

- „Este adevărul de partea celor care traversează experiența lumii *subterane*, a *damnării* pe vecie, de partea celor care trec dincolo de legea binelui și răului în întâmpinarea unei revelații cumplite și fără justificare rațională?”
- „Ori, dimpotrivă, adevărul este măsura impersonală a corespondenței între starea de fapt și enunțul propoziției – cu alte cuvinte, legea implacabilă, supraindividuală care guvernează nu numai domeniul judecăților logice valide, ci și limita juridică dintre „bine” și „rău”, dintre „realitate” și „eroare”?”
- „Există vreo instanță deasupra ori dincolo de imperativele gândirii logice, speculative, dincolo de imperativul categoric kantian, o instanță în fața căreia cei „damnați pe vecie” au parte de adevăr?” (Ramona Fotiade, 1997, pp. 16–17).

Asemenea întrebări apar de fiecare dată când, în subtextul romanelor lui Dostoievski sau în aforismele lui Nietzsche, filosoful existențialist Lev Șestov (1866–1938), care împlinea doar cincisprezece ani când murea Dostoievski (1881), surprinde fisura dintre *idealul etern*, atemporal al noțiunii de *bine* și *existența temporală*, ireversibilă a omului condamnat „fără drept de apel”, conform „evidențelor” rațiunii!

În studiul *Qu'est-ce la vérité* (1927), Șestov afirmă: „Să iubești ceea ce nu are nici început, nici sfârșit (*amor erga rem aeternam*)

înseamnă să-l iubești pe Dumnezeu. Acesta este țelul suprem și menirea omului, așa cum au fost înțelese și de psihologul Dostoievski”.

Dacă evidențele rațiunii nu îl pot salva pe om, ci devin armele inamicului obscur și necruțător, atunci omul se aruncă, cu disperare, împotriva „zidului” evidențelor, împotriva adevărilor eterne, impersonale, ale judecăților de tipul „doi ori doi fac patru”. Strigătul plin de revoltă al lui Dostoievski: *„Doi ori doi fac patru, domnilor; nu mai este viață, este moarte”* sfidează și distruge fundamentul argumentelor logice, zidul liniștitoarelor certitudini, în fața căruia omul nu poate decât să-și contemple, neputincios, propria-i condamnare la moarte. *„Doi ori doi fac patru este, după părerea mea, simplă obrăznicie”* – exclamă Dostoievski. *„Doi ori doi fac patru ne privește nerușinat în ochi, cu mâinile pe șolduri, se pune în calea noastră și ne scuipă în față.”* Puterea cu care Dostoievski denunță insulta rațiunii erijată în Lege supremă a firii reduce sentința adevărilor „nemuritoare” la simpla „obraznicie” (Ramona Fotiade, 1997, p. 20).

Căutarea unui răspuns la „întrebările vieții” nu se oprește la Dostoievski la limita imperativelor cunoașterii raționale, la limita dintre adevăr și fals, dintre bine și rău, conform cu principiile „etern” ale logicii aristoteliene sau ale raționalismului cartezian. Dar trebuie să căutăm ceea ce este mai presus de milă, mai presus de bine; atunci, împreună cu Dostoievski, *trebuie să-l căutăm pe Dumnezeu*. Dostoievski răspunde argumentelor rațiunii cu tonul sfidător al lui Pascal: „Nu-i aprob decât pe cei care caută gemând”.

3.3. Fostul student în drept (Raskolnikov) cade la examenul de supraom

Tudor Vianu (1956, p. 16) spune că studentul sărac Rodion Raskolnikov este un napoleonid, unul din oamenii care cred că exemplul îndrăzelii și al succesului lui Napoleon îl poate autoriza să săvârșească fapte mai presus de legea morală. Raskolnikov este frate bun cu Julien Sorel (din *Roșu și negru* de Stendhal); el anunță

supraomul lui Nietzsche. Dacă face parte dintre „aleși”, îi este îngăduit să ucidă o bătrână și odioasă cămătăreasă, pentru a pune averea acesteia la dispoziția celor suferinzi, pentru a o ajuta pe propria lui soră, frumoasa și curată Dunia, care urmează să facă o căsătorie înjositoare, cu un bătrân libidinos și meschin. După comiterea crimei, Raskolnikov cade la examenul de *supraom*! El își dă seama că nu este decât un *subom*, că nu face parte dintre „aleși” și pornește pe calea căinței și a smereniei creștine. Ce deosebire radicală între supraomul de dinaintea crimei și omul umil care este terorizat de spectrul pedepsei!

În Sonia Marmeladova el are revelația suferinței și a iubirii. Un alt drum de viață i se deschide și, după ce se denunță din îndemnul Soniei, pornește să-și ispășească crima în Siberia cu bucuria curată a unui început de viață.

3.4. *Concepția despre om și despre Dumnezeu este falia care îi desparte pe cei doi profeți*

La aceleași mari întrebări Dostoievski și Nietzsche dau răspunsuri diferite.

Referitor la bolile spirituale ale sufletului contemporan, Dostoievski și Nietzsche folosesc leacuri diferite. Amândoi au știut că omul este cumplit de liber și că *libertatea este tragică*, înhă-mându-l la noi poveri chinuitoare. Ambii au fost existențialiști, dar din perspective opuse: Nietzsche ca eretic (împotriva religiei creștine), Dostoievski ca rebel care rămâne creștin. Nietzsche vede salvarea sufletului uman prin voința de putere care-l ajută să se depășească (în supraom). Nietzsche se ceartă cu Hristos pentru că l-a lăsat pe om în mizerie și în păcat. Dostoievski prezintă sufletul omenesc în momentul lepădării de Dumnezeu (Raskolnikov, Svidrigailov, Kirillov, Rogojin, Ivan etc.), iar *acest experiment s-a dovedit a fi unul profund religios, prin care, după o coborâre chinuitoare în întunericul adânc din spirit, se aprinde noua lumină*. Dostoievski „a deschis calea către Hristos prin intermediul libertății nelimitate; pe calea libertății nelimitate s-a dat afară minciuna

ispititoare a omului-Dumnezeu. Acesta a fost noul logos despre om” (N. Berdeaev, 1992 a, p. 39). În opinia noastră, din perspectiva psihologiei cuantice, Hristos a lucrat la trezirea Sinelui adânc și înălțarea sa în lumina conștiinței (I. Mânzat, 2007, pp. 889–890).

Nietzsche este nihilist și eretic, vrea ca omul să fie prețuit mai mult decât Hristos. Dostoievski vede salvarea spiritului omenesc prin îndrumarea sa pe calea lui Hristos. De aceea, Dostoievski este, până la un punct, *dublul lui Nietzsche răsturnat*.

Amândoi susțin, prin operele lor, că nu mai este posibilă întoarcerea la vechiul umanism raționalist, care este depășit. *Auto-suficiența umanistă* și-a găsit sfârșitul la Dostoievski și Nietzsche. Mai departe s-a așternut calea Dumnezeului-om, a lui Hristos omenesc (la Dostoievski) sau a supraomului, a omului-Dumnezeu (la Nietzsche). Existențialistul creștin N. Berdeaev (1992 a, pp. 39–40) explică limpede deosebirea dintre concepțiile umaniste ale celor doi profeți și existențialiști: „A te opri numai la omenesc nu se mai poate. Kirillov (*Demonii*) vrea să devină el însuși Dumnezeu. Nietzsche vrea să-l depășească pe om, ca fiind o rușine și o înjosire, și să se îndrepte spre supraom. Ultima limită a arbitrarului umanist este *moartea omului prin supraom* (subl. ns.). În supraom nu se mai păstrează omul, el este învins ca însemnând rușine și înjosire, slăbiciune și nulitate. Omul este doar un mijloc pentru fenomenul supraomului. Supraomul este un ideal în fața căruia omul se prosternează. *Supraomul îl devorează pe om și tot ce este omenesc* (subl. ns.)... Umanismul european s-a *sfârșit spiritual* (subl. ns.) odată cu Nietzsche, care a fost sânge din sângele umanismului. Tot el a fost și jertfă pentru păcatele umanismului. Dar înainte de Nietzsche, în dialectica sa genială despre om, Dostoievski a descoperit acest sfârșit fatal și iminent al umanismului, pieirea omului în ipostaza de om-Dumnezeu”.

N. Berdeaev (1992 a, pp. 40–41) reliefează marea deosebire, adâncă falie care-l rupe pe Dostoievski de Nietzsche. Dostoievski cunoscuse și el *ispitirile* supraomului sau ale *omului-Dumnezeu*, urmărise în profunzimile spiritului căile „voinței de sine” a

omului. Precizăm că „voința de sine” (în rusă, *svoevolie*) este un concept psihologic dostoevskian, este voința de sine ca libertate nelimitată. Ion Ianoși (1968) traduce prin „voință acerbă (exacerbată) de sine” sau „arbitraritate”. Dar Dostoievski știa și altceva; văzuse *lumina lui Hristos* care dezvăluie întunericul din spiritul omului. În umbrele și tenebrele abisale ale spiritului adânc al omului pot fi descoperite unele luminițe și scânteii care sunt, toate, *lumină hristică*. Nietzsche, ca și S. Freud de altfel, rămân la *suprafața abisalului*, unde întunericul este total și unde nu apar încă luminițele strălucitoare *din fundul fântânii* (I. Mânzat, 2007, pp. 563–569).

N. Berdeaev relevă prăpastia dintre cei doi în viziunile lor asupra amestecului dintre divin și uman: „Dostoievski a fost un *atotvăzător spiritual* (subl. ns.), Nietzsche s-a situat el însuși sub puterea ideilor omului-Dumnezeu; ideea de supraom a distrus omul din el. La Dostoievski omul se păstrează până la sfârșit. În omul-Dumnezeu piere omul, pe când în Dumnezeu-om este cruțat. Numai creștinismul va salva ideea de om, păstrându-i pe veci chipul. Existența omului presupune existența lui Dumnezeu. Uciderea lui Dumnezeu înseamnă uciderea omului. Pe mormântul a două mari idei – Dumnezeu și omul – se înalță chipul unui monstru care l-a ucis pe Dumnezeu și pe om...” (N. Berdeaev, 1992 a, p. 40). N. Berdeaev exagerează și este prea nedrept cu Nietzsche afirmând că: „La Nietzsche nu există nici Dumnezeu, nici om, ci doar un supraom misterios. La Dostoievski există și Dumnezeu și omul. În cazul său, Dumnezeu nu-l devorează nicio dată pe om, omul nu se pierde în Dumnezeu, rămâne până la sfârșit și în veacul vecilor. Din acest punct de vedere, Dostoievski a fost creștin în adevăratul sens al cuvântului”.

Profundul filosof N. Berdeaev se dovedește întrucâtva superficial și unilateral în aceste ultime caracterizări, care sună parcă a sentințe definitive. El săvârșește, datorită zelului său de a-l apăra pe Dostoievski și a-i demonstra neapărat superioritatea, câteva regretabile erori.

În primul rând, Nietzsche nu este atât de ateu și atât de anti-creștin și antiuman cum îl zugrăvește Berdeaev.

În al doilea rând, Dostoievski nu este chiar așa de bun creștin, în niciun caz nu este un sfânt, ci un mare păcătos care caută mântuirea.

În al treilea rând, amândoi cred cu tărie în forța diavolului, dar din perspective diferite, după cum vom vedea.

În al patrulea rând, Nietzsche este un eretic care se revoltă împotriva lui Hristos, Dostoievski este doar un rebel la care Hristos se află în război cu demonul și *speră cu disperare* în victoria primului.

În *Psihologia credinței religioase. Transconștiința umană* (1997), în capitolul final (pp. 237–238) intitulat „Cazul Nietzsche – un caz controversat de ascensiune în transconștient”, arătăm că omenirea a înțeles greșit strigătul disperat al lui Fr. Nietzsche: „*Dumnezeu a murit!*” Filosofii marxiști și atei s-au grăbit să-l califice „ateu” și „antihrist”. Este adevărat că el a etichetat (exagerând, pe nedrept) creștinismul ca „religie a milei”: mila stă în antiteză cu emoțiile tonice care intensifică energia sentimentului vieții, ea are un efect depresiv. Când îți este milă, parcă îți pierzi din putere. A nu condamna și a ierta păcatul poate că este mai curând dovadă de putere spirituală și mai puțin slăbiciune. Nietzsche ignoră, poate cu bună știință și cu rea-credință, că dragostea creștină este putere și nu slăbiciune. La întrebarea *ce este binele?*, N. Berdeaev (1992 a, p. 337) răspunde împreună cu Nietzsche: „tot ceea ce amplifică sentimentul forței, forța însăși din om”. Creștinismul nu este religie a abisului, a subconștientului freudian, ci o religie a înălțării în transcendent. Mizericordia nu este decât o înclinație budistă în creștinism. Nietzsche se revoltă nu împotriva creștinismului, ci împotriva moralei creștine istorice, a *moralei slăbiciunii* propovăduite de Biserică.

În concepția nihilistului Nietzsche, creștinismul a degenerat într-o boală, o expresie a invidiei și resentimentului celor care, fiind săracăcios înzestrați cu forță vitală și incapabili să

supraviețuiescă, au fost nevoiți să inventeze o *ideologie glorificatoare a slăbiciunii*, a supunerii și pauperității intelectuale. Săracii au născocit ideea de vinovăție, de remușcare, de mântuire, de har și de iertare, ei au proslăvit „virtuțile umilinței” și „înjosirea de sine” în scopul de a coborî omenirea la propriul lor nivel mizerabil, de a asigura triumful infirmității lor de *paria* asupra vigoriei sănătoase a vieții. L. Kolakovski (1993, p. 215) afirmă: „Creștinismul reprezenta pentru Nietzsche revolta unei ramuri veștede împotriva copacului viguros. Este de mirare cum de a fost cu puțință ca fragilitatea aceasta pizmașă să iasă victorioasă împotriva «elanului» vieții robuste”.

Morala creștină este, după Nietzsche (*Ecce homo*) principalul vinovat pentru decadența umană a Europei moderne. Într-un eseu intitulat *Omul resentimentar – un pervertit axiologic* (pentru revista „Psihologia”, nr. 6, 1998) puneam față în față concepțiile lui Nietzsche și ale lui Max Scheler (*Omul resentimentar*, 1955, trad. rom. 1998) referitoare la valorile morale ale creștinismului. În concepția nihilistului german aceste valori provin din *resentiment* („sentimentul de ranchiună”: răzbunarea, ura, răutatea, invidia, pizma, perfidia): tot ceea ce grecii antici și apoi romanii situau în vârful ierarhiei valorilor – virtuțile războinice, bogăția, viața simțurilor, libertatea spirituală – este detronat și înlocuit cu alte valori ca iubirea aproapelui, sărăcia, abstenența, credința în Dumnezeu, smerenia. În *Der Antichrist* (1895), Nietzsche derivă valoarea iubirii creștine dintr-un deficit (biologic) al agresivității: numai un organism bolnav sau epuizat se poate apăra prin abandonarea luptei. Valorile moralei creștine își au originea, după Nietzsche, într-un resentiment alimentat de deficiențe vitale: sărăcia și ascetismul provin din neputința de a obține anumite bunuri, neputință metamorfozată în virtute, valoarea umilinței și supunerii provine din incapacitatea de revoltă, răbdarea din lipsa de inițiativă, credința dintr-o dotare intelectuală submediocră. Ceea ce contează la o *credință* nu-i atât dacă este „adevărată” sau nu,

cât dacă „afirmă viața” sau nu, dacă este sau nu capabilă să dea celor ce o împărtășesc tărie, putere și libertate.

După Max Scheler (1998, pp. 73–105) nu morala creștină ci morala burgheză și morala comunistă sunt vinovate de prăbușirea valorică a omului care l-a condus spre *perversitate axiologică*. El demonstrează că *valorile creștine provin dintr-un plus și nu dintr-un minus autoestimativ*. Max Scheler se întâlnește spiritualmente cu Dostoievski în încercarea de a-l contrazice pe Nietzsche. Iubirea creștină (chiar a dușmanului, nu doar a aproapelui) nu derivă, nici la Scheler, nici la Dostoievski, dintr-o ideologie a neputinței, întrucât este un semn al forței interioare, capabilă să se opună tendinței instinctuale de a reacționa. Răsturnarea care-l conduce pe Nietzsche de la iubirea antică (precreștină) la iubirea creștină este complet falsă, după Max Scheler.

La Nietzsche, creștinismul este morala celor slabi care trebuie înlocuită cu morala celor cu voință de putere (*Übermensch*). La Dostoievski creștinismul este religie și *credință în spirit*, dincolo de trup și dincolo de suflet. Iubirea creștină (iubirea aproapelui în înțelesul dat de Hristos) ajută, și încă în mod activ (Sonia, Raskolnikov, Alioșa Karamazov). Dar ea nu rezidă în voința de a ajuta sau în „bunăvoință”. Ea rămâne cufundată în valoarea pozitivă (spirituală), iar bunăvoința și ajutorul, altruismul și bunătatea nu sunt decât urmările ei. Iubind și dăruind, creștinul este fericit (N. Steinhardt, *Dăruind vei dobândi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994). Căci „a da este o fericire mai mare decât a lua”. La creștinul Dostoievski iubirea nu este *una* dintre nenumăratele forțe care favorizează prosperitatea umană, ci *ea însăși este o valoare în sine*, împlinindu-l pe om; ea reprezintă o existență superioară (spirituală, nu doar sufletească), o viață interioară mai sigură și mai bogată. În acest mod, rădăcina iubirii creștine este complet eliberată de resentiment și protejată de pericolul înclinației spre perversitate morală și invidie existențială. Creștinismul, propovăduit și apărut de Dostoievski este *dragoste plus duh și foc* („focul” înțeles ca forță purificatoare a spiritului), tustrele

elemente vădit *dinamice* și subtile. Creștinismul nu ne dă un mijloc miraculos de a scăpa de suferință, dar ne dă *mijlocul de a folosi în mod miraculos suferința*: de a o preface, adică, în *mijloc de cunoaștere* – cum spune Dostoievski –, de mântuire și de iubire.

Gândirea lui Nietzsche cunoaște chinul mereu reînnoit al răstignirii pe crucea căutării unor răspunsuri. El era convins că *știința a jefuit definitiv lumea* (inclusiv istoria) *de sens*, că Dumnezeu a abandonat pentru totdeauna universul și că nu s-ar putea găsi niciun substitut pentru El. Nietzsche a fost filosoful care a văzut că demnitatea care-i dă omului puțința de a accepta adevărul și de a sfida, prin intuiție creatoare, vacuitatea Ființei reprezenta pentru el singura cale de a purta fără iluzii povara vieții. Dar tot Nietzsche a fost filosoful care nu a șovăit să fie de acord cu ceea ce au susținut întotdeauna învățătorii creștini: universul părăsit de Dumnezeu este un univers absurd. Marele psiholog al arhetipurilor, Carl Gustav Jung (1875–1961), era convins că Nietzsche nu putea fi ateu, în înțelesul propriu al termenului: un intelectual atât de strălucit, un filosof atât de genial, un spirit atât de tragic nu poate fi ateu.

De fapt, Nietzsche a condamnat religia oficială așa cum era promovată de Biserica occidentală, dar nu a respins *de plano* credința în Dumnezeu. Poziția lui poate fi interpretată și ca o *încercare de reabilitare a religiei creștine*, de readucere și reaşezare a credinței în cadrele originare ale învățăturii lui Iisus Hristos. Aceeași încercare a făcut și confratele său, existențialistul creștin Søren Kierkegaard. Prin Fr. Nietzsche omenirea a căpătat șansa să treacă de la umanismul fără Dumnezeu la umanismul divin. El a fost un profet al renașterii religioase a Apusului, după cum Dostoievski a fost un profet al renașterii religioase a Rusiei. Trebuie să împărtășim chinul lui Nietzsche pentru că este un chin religios, cu toate ereziile sale, după cum și chinul lui Dostoievski este un chin creștin, de mântuire a omului prin *mântuirea spiritului său adânc unde sălăsluiește Sinele*.

În capitolul *Filoctet* din *Nietzsche. Încercare de mitologie* (1918, trad. rom. 1998), germanul Ernst Bertram (1884–1957) arată că Nietzsche a dovedit nu o dată o *sensibilitate creștină*, înăscută, moștenită de la moșii și strămoșii lui. „Sângele este spirit, spune Zarathustra. Și nu era nevoie de o asemenea mărturisire expresă din gura lui Nietzsche pentru ca atavismul creștin, de adâncă înrădăcinare, al acestui spirit să fie resimțit, în toate fazele sale (nu numai în perioada schopenhaueriană), ca una dintre legăturile tainice, cele mai puternice, ale acestui „spirit liber” și Antihrist elen” (E. Bertram, 1998, p. 111). Același E. Bertram (1998, p. 112) confirmă că Nietzsche este discipol al elenismului, dar nepot al „pietismului”, al creștinismului nordic; este moștenitor electiv al temperamentului grecesc, dar moștenitor natural al celui protestant.

„Nu există dovadă mai autentică pentru sensibilitatea creștină înăscută a lui Nietzsche decât atitudinea lui față de suferință, nu față de suferința individuală (singura de care se ocupă filosofia antică a moralei...), evitabilă, întâmplătoare, venită din afară, ci față de suferința înăscută, cofraternă, pe care nu o suportăm, ci o personificăm, față de viața ca patimă pe care o afirmăm, pe care o voim” (E. Bertram, 1998, p. 113). Filosofia lui Nietzsche, cea mai patetică în afirmarea și exaltarea valorilor vieții, cea mai anticreștină dintre filosofii Europei creștine, pendulând „între pietism și grecitate”, a devenit o filosofie a suferinței, un cult al pătimirii, și cu aceasta o *filosofie pe de-a-ntregul creștină*, cu o foarte îndrăzneată aderare la elenism. La Nietzsche „se întreș, în modul cel mai specific și irepetabil, prețuirea creștină a pătimirii cu prețuirea elenă a extazului, a exaltării vieții, așa că, de fapt, idealul elen se afirmă, într-o anumită măsură, prin negare [...] iar sentimentul creștin al originii se manifestă printr-o eflorescență sub cerul albastru al Greciei” (E. Bertram, 1998, p. 114).

E. Bertram (1998, pp. 114 și 128) atrage atenția că la Nietzsche negarea este atât de pur dialectică, este modalitatea specială de a exprima cu atât mai viguros un „da”. „A ataca este la mine un

mod de a-mi exprima recunoștința”, spune Nietzsche în *Ecce homo* (postum, 1908). Având în vedere aceste afirmații să încercăm să judecăm dintr-o nouă perspectivă strigătul plin de disperare: „Dumnezeu a murit!”

Alături de căderea în păcat a lui Adam, fapta și soarta lui Iuda au fost pentru creștinătate într-adevăr întruchiparea cea mai tangibilă a eternei întrebări privind sensul răului. În legenda lui Iuda – așa cum remarcă E. Bertram (1998, p. 126) – se întrevede *străvechea dedublare a Mântuitorului*, despicarea în forța luminii și cea a nopții, fracturarea în două jumătăți a aceleiași esențe: *angelică* și *demonică*, acestea numai *împreună și deodată* putând înfăptui opera de primenire a omenirii. În orice proces de răscolire și înnoire a umanității conlucrează Dumnezeu și demonul. Unul fără celălalt nu pot să transforme structurile îmbătrânite. Mitul lui Iuda trădătorul, vânzătorul lui Hristos pentru treizeci de arginți, concretizează legea dialectică după care forța creatoare trebuie să fie totdeauna și distrugătoare, forța zămislitoare trebuie să fie totdeauna și ucigătoare, ceea ce mântuiește trebuie în același timp să și trădeze. În orice om, cu adevărat om, Hristos și Iuda trebuie să-și dea din nou unul altuia *sărutul fatal*.

Acestei legi i s-a supus și viața lui Nietzsche, dar și viața lui Dostoievski, ambii oferind în felul acesta un exemplu pe care puțini alții l-au dat. Amândoi au trăit o viață care arată cu o claritate cutremurătoare lupta Sinelui cu propria sa menire, cu povara ce apasă greu pe umerii creatorului. Și anume lupta atât cu menirea lumească, cu menirea de mântuitor și de profet – a la Zarathustra sau a la Zosima –, cât și blestemul care-l urmărește pe trădător. Numai că în acest *conflict cooperator* dintre Dumnezeu și diavol Nietzsche a îndeplinit rolul de *advocatus diaboli*, iar Dostoievski a fost, cel mai adesea, un *avocat al lui Hristos*.

Amândoi au iubit și au prețuit *spiritul*. Numai că la Nietzsche *spiritul* este acela care, ca o forță malignă, te predispune să trădezi viața: „Spiritul este viața care ea însăși taie în carnea vieții”, spune Zarathustra. Și totdeauna „spiritul este acela care se simte chemat

de departe să ia apărarea răului, să facă apologia satanei – și care prin aceasta personifică încă o dată răul” (E. Bertram, 1998, p. 132). Dar la Dostoievski spiritul este atât o forță malignă cât și o forță benignă, este de fapt lupta dintre lumină și umbră, dintre înger și demon, care nu te predispune să trădezi, ci să afirmi viața, viața spirituală autentic omenească. În luptă cu satana, spiritul este chemat să lupte contra răului, să facă apologia lui Hristos. Amândoi au în vedere amestecul și lupta dintre bine și rău.

Există și rare coincidențe între concepțiile celor doi profeți. De pildă, *parabola lui Zarathustra* despre copacul de pe munte exprimă concepția etică a amândurora: „Dar cu omul este ca și cu copacul. Cu cât crește mai înalt, cu cât aspirația lui spre lumină este mai mare, cu atât mai mult i se afundă rădăcinile în pământ, în întuneric, în adâncime – în straturile răului”. La Nietzsche este *supraumanul* care tinde să se înrădăcineze mai adânc în *subuman*: este omul cel mai obsedat de ideea de Dumnezeu, om care râvnește, cu foarte mare nerăbdare, jos, înspre izvoarele răului. Și poate că este Dumnezeu care, cu prețul unei foarte mari suferințe, îl caută pe îngerul negru.

La Dostoievski este *subomul*, mai uman decât *supraomul*, care caută în întunericul de la izvoarele răului luminițele care prevestesc binele. În umbrele adânci, omul din subterană caută și răscolește spre aflarea luminii hristice în Sinele său adânc (vă reamintesc definiția cuantică: conștiința este trezirea Sinelui).

În prefețele postume din perioada 1885–1888, Nietzsche scria: „La doisprezece ani mi-am imaginat o trinitate ciudată, și anume: Dumnezeu-tatăl, Dumnezeu-fiul și Dumnezeu-diavolul [...] cu aceasta am început să filosofez” (apud E. Bertram, 1998, p. 133). După cum remarcă E. Bertram, aici acționa pe ascuns un *a priori*: în acea joacă de-a literatura îl avem – într-un straniu povestitor – deja pe Nietzsche de mai târziu care ar vrea să-i contopească pe Dumnezeu și pe satana într-o unitate *de dincolo de ei* (*Dincolo de bine și de rău*, 1886); îl avem pe Nietzsche pentru care răul este de origine divină, ba este chiar un indiciu suprem a tot ceea

ce el numește divin. Treizeci de ani mai târziu, în *Ecce homo*, într-o formă jucăuș-răutăcioasă, dar desigur nu nesperioasă, îl face din nou pe Dumnezeu „părinte al răului”: „Teologic vorbind – spune Nietzsche – chiar Dumnezeu a fost acela care, la sfârșitul zilei sale de lucru, s-a așezat ca șarpe sub pomul cunoașterii: în felul acesta el s-a refăcut după oboseala pe care o implica faptul de a fi Dumnezeu [...] prea frumos făcuse totul. [...] Diavolul este numai lenea care-l cuprinde pe Dumnezeu în fiecare a șaptea zi...” (apud E. Bertram, 1998).

O astfel de „teologie a răului” îl mână pe Nietzsche departe prin meandre ale gândirii și cărări ale sensibilității pe care noi suntem obișnuiți a le percepe ca fiind rusești. Așa cum observă E. Bertram, *sufletul rusesc* se apără încă foarte bine de acea adâncă și pătimașă receptivitate la rău, prin care instinctul primordial al Asiei se deosebește atât de complet de năzuința socratică specific europeană spre „bine”. Poeții ruși, acești *predicatori ai bunătății*, sunt cei mai profunzi cunoscători și vestitori a tot ceea ce este omenește rău. În *Antihristul* (1895, trad. rom. 1991), Nietzsche vede în „*Nu te împotrivi răului*” (Evanghelia după Matei, 5, 39) „cele mai profunde cuvinte ale evangheliilor, cheia lor într-un anumit sens” – o interpretare care sună de parcă ar fi scris-o Dostoievski, cuvinte care par să i se potrivească lui Iuda din legendă, care trebuia să-și manifeste evlavie prin neîmpotrivirea la răul suprem, pentru că numai astfel a făcut el posibilă Evanghelia. „Lumea bizară și bolnavă a evangheliilor”, lume care îi era odioasă pentru că era proiecția propriei sale boli, a Eului său bolnav asupra tot ce era în afara Eului său, Nietzsche o numea disprețuitor „o lume bolnavă ca într-un roman rusesc” (aluzia la Dostoievski este evidentă). În epilogul la *Cazul Wagner* (1983, p. 80) o spune de-a dreptul: „*Evangheliile ne reprezintă același tip fiziologic pe care-l înfățișează romanele lui Dostoievski*”. Așa ni se pare nouă, oamenilor de rând, normali și păcătoși. Nietzsche greșește – deși el era geniu și nu om de rând – când îl percepe pe Hristos ca pe un *nevrotic*; aceasta este percepția ordinară a

omului de rând față de un zeu, pe care neînțelegându-l îl consideră *anormal*. Orice geniu este *anormal*; și tot *anormal* ne apare și sfântul și zeul! Ne mirăm de această limită a lui Nietzsche! Totuși el a nutrit o simpatie neobișnuită pentru geniul creștin „nărvaș și bolnav” în care umilința și bunătatea evangheliilor se întâlnesc într-un mod atât de straniu cu fanatismul ahtiat de putere al Părinților Bisericii. Și admirație pentru psihologul Dostoievski, pentru „singurul om de la care am avut ceva de învățat”, a cărui descoperire el o socotește printre cele mai fericite întâmplări ale vieții sale. Deci, această admirație este chiar expresia unei voințe de a nu se împotrivi răului, căci însăși „psihologia” lui Nietzsche nu este în cele din urmă decât tot numai o modalitate prin care el se pune la dispoziția răului.

N. Berdeaev (1992 a, pp. 40–41) arată că extazul dionisiac, care-l caracteriza și pe dublul său răsturnat, nu-l conduce niciodată pe Dostoievski la dispariția chipului uman, la pieirea individualității. „Extazul dionisiac – spune Berdeaev – a fost întotdeauna periculos pentru om.” Pe Dostoievski extazul și revelația nu-l duc la negarea omului. În stihia revelatoare și extatică se afirmă cu și mai mare putere omul, imaginea sa de *ființă spirituală*. „Dostoievski vrea să descindă în profunzimea vieții dumnezeiești împreună cu omul. Omul aparține neantului eternității. Toată credința lui Dostoievski este o reprezentare despre om.”

Concepția religioasă a lui Dostoievski nu se aliniază *monofismului* (gr. *monos*, unic, *physis*, natură), doctrina care admite numai natura divină a lui Hristos. Dostoievski recunoaște nu o singură natură, dumnezeiască sau omenească, ci două: divină și umană. Iată considerațiile lui Berdeaev: „Se pare că nimeni în istoria universală nu s-a raportat la om ca Dostoievski. Și în cel din urmă om, în cea mai completă cădere, se păstrează chipul și asemănarea lui Dumnezeu. Iubirea dostoievskiană față de om nu a fost una umanistă. El a reunit în această iubire o nemărginită compătimire cu un anume grad de cruzime, a propovăduit pentru om calea suferinței”.

Ion Ianoși (1968 a, pp. 85–86) ne atrage atenția că Raskolnikov este situat la răspântia a două forțe care vor să-l acapareze în egală măsură. Lupta din sufletul său dintre „bine” și „rău” are uneori tendința nietzscheeană de a trece „dincolo de bine și de rău”. Solii acestei antiteze sunt Sonia și Svidrigailov. Schema „triumghiulară” a romanului a fost explicată de autor în finalul notelor sale din *Carnete* (904): „Svidrigailov – disperarea cea mai cinică, Sonia – speranța cea mai nerealizabilă. Raskolnikov este cu pasiune atașat de amândoi”. Svidrigailov personifică damnarea definitivă, *infernul dantesc*. Sonia este o nouă Beatrice care deschide porțile *raiului*; Raskolnikov se găsește deci într-un *purgatoriu cu două ieșiri*, cu șanse aproape egale de a merge în „jos” sau în „sus”; în mod paradoxal, dacă va alege viața va muri, iar dacă va găsi în el suficiente forțe pentru a muri va renaște. Situația lui Dmitri Karamazov va fi similară.

Dostoievski ne face atenți să înțelegem că de la crima sa începe de fapt *dezvoltarea morală* a lui Raskolnikov. Etica *sui-generis* a autorului este cuprinsă în această observație. „Pe Dostoievski nu-l preocupă cel care n-a gustat fructul oprit, omul neatins de ispite, ci păcătosul și căile mântuirii sale. El nu concepe binele decât ca asimilare și înfrângere a răului. Sfânt i se pare acela care a trecut prin toate încercările, a cunoscut toate abisurile, a gustat din toate păcatele și s-a curățat de ele. Zosima însuși va avea o tinerețe zbuciumată, și-l va trimite pe Alioșa în lume, pentru a cunoaște îndeaproape durerile și tentațiile ei” (I. Ianoși, 1968 a). Iată deci de ce Dostoievski este dublul lui Nietzsche răsturnat: fiind chinuit de aceleași probleme, credința în Hristos îl face să vadă și să judece omul și sufletul său dintr-o altă perspectivă decât nihilistul german.

După părerea noastră, întreaga erezie și pornire nihilistă a lui Fr. Nietzsche este îndreptată împotriva lui Hristos care chipurile nu și-a desăvârșit misiunea dată de Tatăl ceresc. Pe când Dostoievski a crezut nestrămutat și aproape necritic în Hristos, dar s-a interesat mai puțin de Dumnezeu-Tatăl. Ne bucurăm că în

această problemă – care explică deosebirea (și „răsturnarea”) dintre cei doi profeți – ne aflăm în consonanță cu opinia lui I. Ianoși (1968 a, p. 86): „Dostoievski nu s-a interesat în mod concret și detaliat de Dumnezeu-Tatăl, tronând în azur nemișcat și impasibil, înconjurat de arhangheli, heruvimi și serafimi, la distanțe enorme de săraca noastră planetă, ci totdeauna de Hristos, Dumnezeu-Fiul, Dumnezeu-Omul, ființa supremă transfigurată în muritor de rând, martirul, crucificatul!” Dar la Dostoievski *raiul* nu poate fi atins decât străbătând cercurile infernului, raiul nu este altceva decât iadul repudiat după ce a fost cunoscut. Ion Ianoși observă că această concepție mistică nu se potrivește prea bine cu doctrina, cu dogmatica creștină bisericească: ea este o *ortodoxie apocrifă* pe care exponenții oficiali ai Bisericii pravoslavnice nu au putut-o accepta până la capăt. Și totuși, să nu uităm! Înainte de a citi *împreună* (Raskolnikov și Sonia) capitolul 11 din Evanghelia după Ioan, despre taina învierii lui Lazăr din Betania, prefigurând în viziunea romancierului *propria lor înviere*, sub semnul smereniei și dragostei hristice, Raskolnikov se pleacă până la pământ și-i sărută Soniei picioarele: „Nu m-am plecat în fața ta, ci în fața întregii suferințe umane...”. Tot astfel se va lăsa bătrânul Zosima în genunchi în fața lui Dmitri Feodorovici și va bătea o mătanie, explicându-i a doua zi lui Alioșa: „... m-am închinat până la pământ în fața patimilor ce-l așteaptă”.

Suferința este ideea etică centrală a lui Dostoievski, dar și a lui Nietzsche. La cel de-al doilea omul este părăsit și singur, la Dostoievski drumul suferinței are la capăt speranța, credința și iubirea. Omului îi este hărăzită suferința: la Nietzsche omul luptă dincolo de bine și de rău, la Dostoievski omul trebuie să se curețe de păcat prin chinuri și credință.

N. Berdeaev spune că omul nu trebuie să caute sensul vieții, sau *rostul vieții*, cum ar fi spus C. Noica, în Istorie, în timp, ci în Eternitate. Or, Eternitatea aparține spiritului, iar spiritul vine de la Dumnezeu. *Suprasensul* (V. Frankl, 1993) vieții nu este immanent, ci transcendent. Astfel, pentru Berdeaev, toate calamitățile

pe care le denunță Ivan Karamazov în *Marele Inchizitor* reprezintă, în chip paradoxal, un motiv de optimism, ele constituie dovada neputinței oricărei soluții terestre. Or, este foarte dificil să nu disperi, dacă excluzi din acest existențialism credința în Dumnezeu, căci am rămâne atunci abandonați într-o lume lipsită de sens. Dostoievski se salvează de disperarea totală, așa cum se salvează și tânărul danez Søren Kierkegaard, pentru că el totuși crede în Dumnezeu. Se mai salvează și Friedrich Nietzsche care greșit a fost calificat ateist: el vedea în Dumnezeu un părinte al răului și un adversar; or, pentru a exista ca adversar, Dumnezeu trebuie în primul rând să existe (vezi I. Mânzat, 2002).

CAPITOLUL VII

DE LA PSIHOLOGIE LA METAPSIHICĂ ȘI SPIRITOLOGIE

1. Dostoievski întemeiază spiritologia – știința despre spirit, care depășește psihologia – știința despre psihic

1.1. Sufletul inconștient și spiritul inconștient

Nikolai Berdeaev, în *Filosofia lui Dostoievski*, arată că sarcina sa este de a face referiri la *pneumatologia* dostoievskiană și nu la psihologie. Or, *pneumatologia* (gr. *pneuma*, spirit) este știința fenomenelor spirituale ca o cercetare a principiilor vitale. La stoici *pneuma* este spiritul divin care animă lumea, ordonând-o. Referiri interesante la „teoria cunoașterii pneumatice” și la magia pneumatică a lui Marsilio Ficino (psiholog al abisalului din Renaștere, 1433–1499) găsim în cartea *Eros și magie în Renaștere* a lui Ioan Petru Culianu (1950–1991).

De asemenea, Berdeaev îl consideră pe Dostoievski un filosof metafizician, ceea ce este un adevăr indubitabil. Dar Dostoievski reușește de fapt să pătrundă până în orizontul plin de mistere al metapsihicii. *Metapsihica* (C.G. Jung) este domeniul care studiază fenomenele spirituale care se află dincolo de psihic. Așadar, *Dostoievski este un psiholog cu totul deosebit: el este pneumatolog, metapsihician și spiritolog.*

La Dostoievski spiritul nu este *cu totul altceva* decât psihismul; sufletul și spiritul sunt doar două niveluri ale aceleiași entități. Între suflet și spirit nu este o discontinuitate, ci un *continuum*.

Germanul Ludwig Klages (1872–1956) în introducerea la monumentală sa lucrare *Der Geist als Widerasacher der Seele* (*Spiritul ca adversar al sufletului*, 3 vol., 1929–1932), un adevărat manifest al *filosofiei vieții*, explică deruta teoretică a contemporanilor prin uitarea uneia dintre descoperirile fundamentale ale grecilor antici: este vorba de admiterea metafizică „a unei triple substanțe a omului” – trup, suflet și spirit. Această tripartiție supra-viețuiește în Evul Mediu, este anulată de cartezianism, renaște pentru scurt timp în romantism, iar psihologia experimentală, care se impune după 1850, o suprimă din nou. În prima jumătate a secolului al XX-lea, filosofia vieții readuce în atenție tripartiția antică, accentul punându-se, mai ales la Klages, asupra relației dintre spirit și suflet și asupra opoziției dintre ele.

La Hegel, între spirit și suflet există o tensiune permanentă, factorul dominant fiind, pentru o funcționare normală, spiritul. Boala psihică echivalează cu inversarea raportului de forțe. N. Hartmann (*Das Problem des geistigen Sein*, Berlin, 1933) consideră și el că spiritul, conștient sau inconștient, se ridică deasupra sufletului, fiind „sfera ontică superioară”. În concepția lui Hegel (*Filosofia spiritului*) boala spiritului este demența (*Wahnsinn*), de unde reiese că relația spirit–suflet este o relație de *opoziție tensionată*: în condițiile funcționării normale a spiritului, acesta (universalul) își subordonează sufletul (singurul). Îmbolnăvirea spiritului este nu numai o relaxare a controlului realizat de spirit asupra sufletului, ci și o inversare a raportului dintre forțe; din dominat, sufletul devine dominant (apud V. Dem. Zamfirescu, 1998, pp. 80–86).

Dostoievski îi depășește atât pe Hegel cât și pe N. Hartmann, deși până la un punct concepțiile lor se aseamănă. La spiritologul rus, în universul interior al personajelor sale există un conflict dramatic permanent între suflet și spirit și, de asemenea, o multitudine de conflicte în interiorul spiritului omenesc.

La Klages, aspectul conflictual *Geist-Seele*, implicat în concepția lui Hegel, trece pe primul plan. Reiese că înnoirea pe care

o aduce în tratarea raportului spirit-suflet rezidă în două idei: a) spre deosebire de concepțiile anterioare care înfățișau tripartiția trup-suflet-spirit sub forma unei clădiri cu trei niveluri (trupul-temelia, sufletul-nivelul mijlociu, spiritul-ultimul nivel), Klages apropie până la indistinție primele două straturi, care devin expresia vieții; b) spiritul devine polul opus vieții, iar ca scop intermediar separarea trupului de suflet și a sufletului de trup. L. Klages (1997, p. 7) afirmă: „... trupul și sufletul sunt poli indestructibil uniți ai celulei vieții, între care spiritul se insinuează din exterior, asemenea unei pene, cu scopul de a-i separa, deci de a lipsi trupul de suflet și în acest fel de a ucide viața la care ajunge”. Klages insistă asupra acțiunii mortificatoare pe care spiritul o exercită asupra sufletului, insistență care a existat cu o jumătate de secol mai înainte în opera artistică a psihologului-spiritolog Dostoievski.

În timp ce la Hegel controlul exercitat de spirit asupra naturalității omului este valorizat pozitiv, la Dostoievski și apoi la Klages valorizarea devine negativă. La Klages, spiritul, care înseamnă cuprindere (*Erfassen*), înțelegere prin conceptualizare (*Begreifen*) și judecare (*Urteilen*) parazitează spiritul vital (*sufletul*), trăirea la nivel senzorial (*Sinneseindruck*) și afectiv (*Gefühl*), distrugând, prin caracterul său punctual – care întrerupe firul devenirii –, imaginile și simbolurile. Spiritul, susține Klages, a rupt unitatea dintre suflet și lume, manifestă între fenomene cum ar fi dedublarea, visele delirante, fantezmele, telepatia, precogniția, clarviziunea etc.

Spiritul, în concepția lui Nicolai Hartmann (1933), fiind purtat de suflet, are următoarele determinatii: intersubiectivitate, spontaneitate, personalitate, altitudinea individualității etc. Spiritul are în comun cu purtătorul său caracteristici cum ar fi temporalitatea, finitudinea, distructibilitatea. Din perspectiva hermeneuticii psihanalitice, adăugăm la enumerarea lui Hartmann *impuritatea spiritului*, reliefată puternic atât de Friedrich Nietzsche cât și de către Dostoievski, dublul său răsturnat. La aceștia, spiritul viu, spiritul

întrupat include, tocmai pentru că este purtat de suflet, elemente care-i sunt eterogene. Impuritatea spiritului este una din soluțiile posibile pentru tensiunea dintre spirit și suflet. La Dostoievski niciunul din personajele sale nu are spirit pur, absolut pur: nici Mîșkin, nici Sonia, nici Alioșa Karamazov, nici Zosima. Și spiritele lor conțin unele impurități, ceea ce le face cu atât mai vii și mai veridice. Spiritul pur este apanajul sfinților, în mare parte, de fapt este un atribut divin, suprauman.

V. Dem Zamfirescu (1998, pp. 92–93) menționează că, deși nu tematizează problema *spiritului inconștient*, Sigmund Freud este primul psihanalist la care se întâlnește. Restructurările teoretice pe care le aduce a doua teorie freudiană despre aparatul psihic, elaborată prin 1920, ne pun în fața a două tipuri de inconștient, nu numai eterogene, ci și opuse. Primul tip este ceea ce în termenii relației spirit–suflet am putea numi *suflet inconștient*, adică totalitatea conținuturilor singulare care aparțin vieții instinctuale și care sunt, din acest motiv, repudiate și reprimite de către cultură. Deși reprimite, ele se manifestă deghizat la nivelul spiritului conștient. Din punct de vedere moral, acest prim tip de inconștient *poate fi echivalat cu răul, cu demonicul*, atât de des și de diferit prezentat de Dostoievski.

Al doilea tip de inconștient descris de Freud poate fi calificat ca aflându-se *sub semnul binelui*. Există o instanță inconștientă (Supraeul) care încorporează cerințele culturale (morale, estetice, civice) – adevărata dimensiune spirituală inconștientă a personalității. Însă, după Freud, spiritul inconștient se formează pe parcursul ontogenezei din elemente care țin de suflet – sentimentele de iubire și de ură, care dau conținut complexului Oedip. În psihanaliza freudiană există, alături de perspectiva genetică asupra spiritului, și o perspectivă funcțională. „Din acest ultim punct de vedere este recunoscută autonomia spiritului. Chiar dacă se naște din suflet, spiritul are, după Freud, autonomie funcțională. Odată constituit, spiritul inconștient funcționează după legi proprii, controlează și se opune sufletului inconștient, uneori chiar mai eficient

decât o poate face spiritul conștient” (V. Dem. Zamfirescu, 1998, p. 93).

Concepția lui Jung despre spiritul inconștient (arhetipurile inconștientului colectiv, „mințea strămoșilor noștri cărunți”) se află în consonanță cu filosofia spiritului. Într-o primă etapă (înainte de 1936–1937), arhetipurile erau considerate a fi precipitate ale experienței filogenetice a speciei umane, *patterns of behaviour* sau instincte culturale. A doua variantă (finală) a teoriei lui Jung abandonează viziunea biologică asupra formării arhetipurilor și lasă deschisă poarta spre metafizic și metapsihic. După cum remarcă V. Dem. Zamfirescu, este momentul în care Jung depășește monismul lui Freud și se manifestă ca dualist: spiritul și substanța sunt două entități independente, care nu pot fi derivate una din alta. Inconștientul colectiv, echivalat de Jung cu spiritul inconștient, nu datorează nimic în ceea ce privește constituirea sa experiențelor individuale și nici experiențelor fundamentale ale genului uman.

Inconștientul colectiv, transpersonal, ține de natură, dar nu se mai opune culturii, ci o creează. Inconștientul este de ordin spiritual pentru că *natura conține spirit*, natura și cultura aflându-se într-un raport de continuitate. Așadar, varianta jungiană spune ceva nou despre spirit, fiind susținută de o vastă experiență clinică, în raport cu filosofia tradițională, și anume că există *spirit inconștient*, cu alte cuvinte, spiritul nu este epuizat de spiritul conștient.

Funcționarea spiritului nu este, pentru Jung, afectată de spiritul inconștient, spre deosebire de funcționarea spiritului conștient. Acțiunea generatoare de cultură a arhetipurilor este directă, nemijlocită, neperturbată sau impurificată de elemente singulare. După terminologia lui Lucian Blaga, spiritul inconștient, înțeles ca inconștient colectiv, se manifestă prin „personanță” în planul conștiinței, adică nemodificat, nedeformat, doar diminuat, asemenea unui ecou (apud V. Dem. Zamfirescu, 1998, p. 94).

Dincolo de diferențele dintre Freud și Jung sau Blaga, la fiecare întâlnim ideea de spirit inconștient. La Freud, acesta este numit

Supraeu și se formează în ontogeneză, în timp ce la Jung apare termenul de inconștient colectiv și *arhetip*, iar la Blaga cel de *factori stilistici*. Deși incertă în detaliile sale, proveniența spiritului inconștient este, în optica jungiană sau blagiană, de natură *supraindividuală*.

Înaintea celor doi mari psihiatri consacrați și înaintea filosofului român, spiritologul Dostoievski a descris, cu mijloacele lui artistice, atât sufletul inconștient cât și spiritul inconștient, atât bolile sufletului cât și pe cele ale spiritului, fără să le despartă sau să le distanțeze. La Dostoievski, spiritul este o prelungire *înspre adânc* a sufletului; sufletul și spiritul au lumini și umbre, în cele mai adânci unghere ale spiritului licăresc scânteii luminoase care reprezintă iubire, speranță, credință.

Dostoievski se întâlnește cu Hegel, intră într-o stranie rezonanță: amândoi au în vedere contradicția din spirit, care la Dostoievski este *trăită* ca durere și suferință. Ne mirăm când citim în *Filosofia spiritului* (1966, p. 25): „Spiritul însă are puterea să se mențină în contradicție și deci în *durere* (subl. ns.), atât împotriva răutății, cât și a nenorocirii. De aceea logica obișnuită se înșeală când socotește că spiritul este ceva ce exclude total de la sine contradicția”. Parcă ar fi aici gândurile lui Dostoievski! Acest citat din Hegel s-ar potrivi foarte bine ca motto la opera lui Dostoievski, și dacă sub motto am scrie numele psihologului rus nimeni n-ar bănuî că nu-i aparține.

Dostoievski ar fi fost în total acord cu Hegel, care considera că spiritul este „ceea ce este adevărat în om”; și cu N. Hartmann (1933): „Omul este o ființă spirituală, singura de acest fel pe care o cunoaștem”.

1.2. Spiritul își are miezul în Sine (*sineizare și spiritualizare*)

În constelația acestor categorii ale imaginarului care sunt arhetipurile, entități și sinteze ale spiritului inconștient, *Sinele* (*Selbst*) ocupă un loc privilegiat de nucleu, de „miez” al spiritului. Există și o conștiință ancestrală (I. Mânzat, 1998), nu numai un

inconștient ancestral; această conștiință conține *arhelogosurile*, ca, de exemplu, folclorul, limba, arhitectura, tradițiile etc.

Ca *arhetip* și *arhelogos al totalității psihice* care înglobează atât conștiința (Eul) cât și inconștientul (personal și colectiv) cu complexe și arhetipurile corespondente, Sinele a fost considerat de către Jung ca arhetip integrator și sintetizator. În opinia lui Jung, Sinele nu poate fi cunoscut în mod direct, ci doar indirect, grație manifestărilor sale simbolice. Simbolurile Sinelui pot fi identificate în vise, viziuni, trăiri mistice, produse ale „imaginației active” sau produse culturale. Ele sunt pe cât de diverse pe atât de unitare în sensul lor fundamental, acela de *totalitate*, al cărei principal atribut este completitudinea, nu desăvârșirea. Nu se poate ajunge la desăvârșire cât timp Sinele este o *sinteză*: între conștient și inconștient, între inconștient personal și inconștient colectiv, între arhetip și arhelogos, între uman și divin. Psihismul este mai ales analitic (poate fi și sintetic), spiritul este prin excelență sinteză.

Empiric, Sinele apare în mituri, basme, vise sub forma unei „personalități supraordonate”, ca *rege, erou, profet salvator*, sau ca simboluri ale totalității: mandala (cercul magic), cercul, pătratul, crucea (Jung). Sinele este *complexio oppositorum*, o uniune a contrariilor, o dualitate de opuse unificate: *tao* ca sinteză dintre *yin* și *yang* – frații inamici, eroul și adversarul său, Faust și Mefisto. Sinele este un teatru al jocului de lumini și umbre. Întâlnirea opuselor în Sine se traduce la debut printr-un conflict și o intensă suferință. Emil Cioran (1992 b, pp. 40–45) făcea o afirmație care îi preocupă prea puțin pe psihologi: „Oamenii n-au înțeles că împotriva mediocrității nu se poate lupta decât prin suferință. Întreaga neliniște ce urmează suferinței îl menține pe om într-o tensiune în care nu mai poate fi mediocru”. După neînchipuitele suferințe din ocna subterană, Dostoievski a fost ferit de pericolul mediocrității. Subterana nu poate fi generatoare de superficialitate, de suficiență sau mediocritate.

La Sinele cel adânc și ascuns omul ajunge printr-un proces chinuitor, îndelungat și complex, pe care Jung îl numește *individua*re (nu individuație!). El demonstrează că personalitatea este o creație și o re-creație continuă a subiectului care suferă influența „obiectului” (mediul natural și sociocultural). Cel mai important proces al construcției și reconstrucției personalității este *individua*rea, un proces prin care se formează și se diferențiază individul, proces de maturare psihologică care durează toată viața. Configurarea sa prin tensiunea opuselor care pot fi complementarizate îi dă forță suverană asupra tuturor funcțiilor psihismului (despre individuaere și Sine vezi I. Mânzat, *Psihologia credinței religioase. Transconștiința umană*, 1997, pp. 167–168).

Prin individuaere personalitatea ajunge la o stare de *autoîmbogățire* a totalității psihice a individului (*psyché*), a lăuntricului spiritual în care inconștientul său se comportă ca fiind opus și totodată complementar conștiinței. Reunirea opuselor într-o relație complementară (à la Bohr, *contraria non contradictoria sed complementa sunt*, 1927) este chintesența, efortul de sinteză al procesului de individuaere. Individul care se găsește pe drumul sinuos al individuarii nu poate să se sustragă suspensiei opuselor, care traduce simbolul crucificării hristice. *Crucificarea este*, în concepția jungiană, *un adevăr etern al tuturor oamenilor*. Dar în cea mai adâncă și cea mai întunecată prăpastie a suferinței crește conținutul nivelului următor, se zămislește „nașterea omului interior”, Sinele. Scopul individuarii (ca naștere lungă și cu mari chinuri) este autoorganizarea unui centru interior, dotat cu suprema valoare și cu o extremă intensitate a trăirii. Individuaerea și mai ales Sinele au fost exprimate metaforic în *creștinism* ca „image a lui Dumnezeu în suflet”, „castelul interior”, „scânteia sufletului”, „ordinea cosmică”, iar în cultura orientală ca „floarea de aur cu patru petale”, „lumina interioară” sau „vidul umplut cu sens”. Procesul de individuaere, în ultimul său stadiu, se manifestă prin trei caracteristici: hotărâre, împlinire și maturitate.

În interpretarea inspirată a lui Vasile Tonoiu (1989, p. 58), individuarea este tendința asimptotică de realizare a Sinelui, prin desfășurarea tuturor virtualităților înscrise în *psyché*-ea ființei omenești, care aduc omul la unicitatea cea mai înglobantă, admisă de ceea ce este el în potență; individuarea este o *pulsiune spirituală de centrare, ordine și sens* care permite *percepția lumii din interior* cu însăși privirea „divinității creatoare”. Odată ce structurile psihice sunt pe deplin individuate, pasul următor în dezvoltarea personalității este *transcenderea*. Toate diversitățile și opozițiile din *psyché* sunt transcendente și unite într-un întreg. Hegel spunea că „adevărul este întregul”, iar Søren Kierkegaard venea cu corecția că adevărul este întregul trăit și simțit de fiecare individ în felul său propriu.

Jung considera individuarea ca fiind o mare aventură, un voiaj plin de peripeții în interiorul spiritului omenesc. În același sens, un mare prieten al lui Jung (Mircea Eliade) se referă la călătoria lui Ulise întru cucerirea propriului său centru. *Ulise este prototipul omului, tipul călătorului hărțuit, care merge mereu spre centru, adică spre Sine*. Aventura lui Ulise este, după Eliade, una de *înaintare-întoarcere* către centrul omenescului superior, *împlinit-adeverit*.

Søren Kierkegaard (1998 b, p. 15) arată că omul este spirit, iar spiritul este Sinele. Sinele este un raport care se realizează cu sine însuși; Sinele nu este raportul, ci faptul că raportul se face cu sine însuși. Omul este o *sinteză* a infinitului cu finitul, a temporalului și a eternului, a posibilității și necesității. „În raportul dintre două elemente, raportul este terțul ca unitate negativă, adică cei doi se pun în raport cu raportul; un raport, în acest sens, este, sub determinarea sufletului, raportul dintre suflet și trup. Dacă în schimb raportul se pune cu sine însuși, atunci acest raport este terțul pozitiv și acesta este Sinele.”

Mădălina Diaconu (1996, pp. 43–46) se referă la *teza sineizării* realizată ca dublă mișcare, de infinitizare și de revenire la

finit, și la *teza Sinelui* ca sinteză a contrariilor, în concepția filosofului danez.

Sinele este o sinteză care urmează a fi realizată. Sinteza are la Kierkegaard un caracter special: ea este o „sinteză existențială”, particularitatea sa fiind alcătuirea din două elemente opuse, unite într-un al treilea, fără ca prin aceasta să se piardă contrarietatea lor. Iar spiritul nu este nici doar infinitate, nici doar finitudine, ci participă la ambele, devenirea omului realizându-se tocmai în procesul sintetizării celor două laturi contradictorii. „Pentru Kierkegaard existența însăși se definește în termeni dinamici, este această pendulare între contrarii și întrețesere a lor în textura propriei deveniri spirituale.” Procesul prin care individul devine Sine, adică *spirit*, presupune armonizarea contrariilor, dar această armonizare rămâne perpetuu în starea de tendențialitate.

Pentru Kierkegaard nerealizarea sintezei existențiale și spirituale echivalează cu disperarea. Iar melancolia este o maladie a spiritului, mai ales a voinței; ea este o „isterie a spiritului”.

Sineizarea este cunoașterea și stăpânirea Sinelui, este realizarea sintezei dintre idealitate și realitate. Văzută sub categoriile de finit și infinit, sineizarea constă în a se îndepărta indefinit de Sine printr-o „infinitezare” a Sinelui, pentru a reveni apoi indefinit la Sine printr-o mișcare de coborâre în finit. Sineizării îi este specifică „o devenire în interiorul devenirii”. Devenirea spirituală, ca trecere de la posibilitate la realitate, nu se realizează nemijlocit, ci presupune libertatea și se desfășoară sub categoria clipei ca unitate între temporal și etern (apud Mădălina Diaconu, 1996, pp. 137–138).

Înainte de Sigmund Freud, S. Kierkegaard a susținut că granițele între normal și patologic sunt extrem de nesigure. Sănătatea psihică și cea a spiritului nu se suprapun întotdeauna, „aspiritualitatea”, cum o numește danezul, a fost de multe ori luată drept parametru al „normalității psihice”. În opinia noastră, sineizarea este cea mai autentică și împlinită *trezire a Sinelui*. La această trezire omul ajunge printr-un pelerinaj (plin de nevoițe) spre

centrul Ființei (care este Sinele). Un astfel de pelerinaj a parcurs Ulise. *Odissea* este un exemplu de individuare/sineizare (I. Mânzat, 2000).

Înainte de Sigmund Freud, care introduce metoda psihanalitică aproximativ în 1906, F.M. Dostoievski deschide era psihologiei abisale și a spiritologiei creștine (cam după 1850). În concepția marelui spiritolog rus, spiritul uman conține psihismul abisal și conștiința ancestrală, fiind situat mai în adânc decât la Freud, Jung, Adler etc. Psihanaliștii freudieni pătrund până la „suprafața abisalului”, în timp ce Dostoievski forează în straturile cele mai adânci ale spiritului, până la Sine și dincolo de Sine, unde în întunecatul abis licăresc luminițele. „Lumina” din spirit este de natură divin-hristică, iar întunericul absolut este domeniul de manifestare al demoniei. La Dostoievski cele două opuse extreme nu se complementarizează, nu se împacă niciodată; contradicția permanentă întreține o stare de tensiune, de suferință și angoasă. Disperarea lui Kierkegaard este atenuată de luminile speranței, iar aceasta se află în credință; credința conține în sine atât dragoste, cât și ură, atât speranță cât și disperare. De aceea, suferința este perpetuă și funcționează ca o caracteristică esențială a spiritului uman. Suferința spirituală este mult mai dureroasă și mult mai complicată decât suferința organică. „Bolile spiritului” sunt mult mai grave decât bolile organice. Maladiile spiritului sunt dovada de netăgăduit a vieții spirituale și a eternității sale.

1.3. Adevărul și libertatea sunt viață întru spirit

Patosul pozitiv, creator al lui Dostoievski s-a manifestat într-o spiritologie creștină care are ca fundament religia libertății și a iubirii. În *Legenda Marelui Inchizitor* se afirmă religia libertății. În contrast cu o opinie exprimată adesea, N. Berdeaev (1992 a, p. 23) insistă asupra ideii că spiritul lui Dostoievski nu a avut o direcție negativă, ci una pozitivă. Patosul său a fost unul al afirmării, nu al negației. El a fost existențialist creștin și antinihilist.

El l-a acceptat pe Dumnezeu, omul și lumea peste toate chinurile dedublării și întunericului.

Dostoievski a învățat, călcând pe urmele lui Hristos, să reverse lumina în întuneric, să descopere chipul hristic în omul decăzut, în subom, a învățat iubirea de oameni, respectându-le libertatea sacră. El ne conduce prin întuneric, dar nu acesta este scopul său. Întunericul din abisurile spiritului uman iradiază lumină. La Freud abisalul este întuneric și atât. Lumina lui Hristos biruie și salvează spiritul, străbate orice întunecimi. Creștinismul lui Dostoievski, analizat cu mare atenție, nu este unul întunecat, este luminos precum credința lui Ivan (N. Berdeaev, 1992 a, p. 149). El nu inventează o nouă religie, rămâne credincios Adevărului etern și tradiției creștine. Însă el este original prin analizele sale psihologice și spiritologice, absolut unice și inegalabile. Dostoievski reușește să deștepte în creștinism un nou duh, o mișcare creatoare care nu distruge nimic.

În *Adevăr și revelație. Prolegomene la critica revelației*, N. Berdeaev se referă la omul transcendental și întreprinde o analiză filosofică a conceptelor de adevăr și libertate, raportându-le la spirit. Cele mai multe se potrivesc cu dostoievskismul pentru că există un fundament unic: religia creștină.

Adevărul nu se revelează – demonstrează Berdeaev (1993, p. 25) – decât dacă sunt îndeplinite anumite condiții de ordin spiritual (intelectual și cultural). Adevărul asupra spiritului și spiritualității – conform spiritologiei dostoievskiene – presupune o anumită stare spirituală, un anumit nivel de spiritualitate. Dacă lipsește această condiție, adevărul decade în ceva static, osificat, așa cum poate fi întâlnit adesea în viața religioasă. La Dostoievski adevărul nu este o realitate concretă, nu este un lucru împrumutat din domeniul vieții concrete, o reflectare de tip pavlovist; el este o *iluminare*, o transfigurare a realității. Personajul dostoievskian trăiește adevărul ca pe „o vâlvătaie în viața de lumină” (Berdeaev, 1993, p. 27) pe care el nu-l cunoaște încă, dar îl caută. Dostoievski confirmă existența adevărului ca lumină, care însă

trebuie căutată în întuneric (M. Heidegger spunea și el că adevărul este „scoaterea din ascundere”). Adevărul dostoievskian are o esență spirituală, el reprezintă o pătrundere a spiritului în Sine.

N. Berdeaev (1993, pp. 27–28) arată că nu există adevăr abstract și intelectual; el este *integral* și ni se încredințează integral datorită unui efort al voinței și al sentimentelor. Imaginația poate deveni sursa unei apropieri a adevărului, ca și pasiunea (să ne gândim la Rogojin, Stavroghin, Dmitri Karamazov). Ivan Karamazov face din adevăr materie intelectuală și rațională, îl obiectivează, îl reduce la o condiție a cosmosului și a omului, iar lumina din el pălește și face loc întunericului diabolic. Obiectivarea este, înainte de toate, o eclipsă a luminii și o răcire a flăcării interioare. Adevărul integral este spiritul și este Dumnezeu.

La Dostoievski adevărul este Lumina divină dar, în același timp, el este profund *uman*. Adevărul este uman și nu se poate naște decât în efortul omului, un efort al întregii sale ființe. Dar adevărul este în același timp divin, el este deci *divino-uman*.

Descartes și toți raționaliștii căutau adevărul în rațiunea umană. Au existat însă și revolte împotriva dictaturii rațiunii. Astfel, Joseph de Maistre era dispus să adopte drept criteriu al adevărului absurdul. Søren Kierkegaard era gata să-l vadă în disperare. Dostoievski a legat cunoașterea adevărului de suferință și, mai ales, de suferința din Sine, nucleul spiritului. Natura adevărului este de ordin spiritual. Nu există niciun criteriu exterior adevărului și spiritului, aceste criterii sunt inferioare, deoarece au fost împrumutate de la lumea obiectivată în care au căzut spiritul și adevărul.

În spiritologia dostoievskiană, cunoașterea adevărului se obține prin unirea totală a forțelor spirituale ale omului și nu doar prin cele ale intelectului. Adevărul este o esență spirituală, el este *viața întru spirit*. Descoperirea adevărului nu este doar un act al intelectului, ci un act liber al voinței, el este și sentiment și motiv și atitudine. Adevărul este o revoluție a întregii ființe spre o

valoare creatoare. Criteriul adevărului rezidă în însuși actul spiritului, care înseamnă suferință.

N. Berdeaev (1993, p. 53) se referă la un concept care ar fi adecvat concepției dostoievskiene despre spiritualizarea prin suferință. Este vorba de o *kenosis* a Divinității. *Kenosis* (smerenie), potrivit tradiției biblice, este o stare de durere și smerenie care afectează verbul întrupat în timpul trecerii sale pe pământ și care l-a făcut să se nască într-un staul și să moară în această lume printr-un supliciu înjositor. Termenul este strâns legat de cel de *mântuire* (salvare). De acest concept de *kenoză* este legată ideea dostoievskiană de regenerare umană prin suferință.

Când vorbim despre libertate evocăm cel mai mare dintre mistere. F.E. Schleiermacher (1768–1834) greșește când afirmă că sentimentul religios este un sentiment de dependență. Dependența este o relație pur terestră. Ar fi mai corect să spunem că sentimentul religios este unul al independenței. De aceea, libertatea se revelează în adâncul experienței noastre spirituale, în antiteză totală cu determinismul univoc al cosmosului natural. La Dostoievski libertatea nu este niciodată toată. El nu se simte *liber* nici după eliberarea din ocnă, pentru că ruleta devine un fel de ocnă subterană care-l pune în lanțuri. În spiritul personajelor sale există o luptă continuă de cucerire a libertății, libertatea este un deziderat și o tendențialitate, ea există doar împreună și deodată cu lipsa de libertate. Dacă n-ar fi așa, atunci ar dispărea suferința și tensiunea și odată cu ele ar dispărea viața spirituală.

La Dostoievski trupul poate fi prezent și în spirit; el poate fi trup spiritual, adică spiritualizat. Spiritul nu este deloc o componentă substanțială a naturii umane, așa cum pretinde metafizica naturalistă. Spiritul este libertate și stăpânire a adevărului. Numai că libertatea nu poate fi totală și nici adevărul nu poate fi absolut, pentru că spiritul uman nu este chiar total și în niciun caz absolut. În spiritul uman există și o lipsă de libertate și o relativizare a adevărului datorită subiectivității și individualității persoanei. Așa stau lucrurile în spiritologia omului la Dostoievski.

Libertatea nu este doar libertatea omului, ea este și destin. Destinul, *fatum*, pe care se întemeiază tragedia greacă accede la libertatea originară și la principiul tragic inclus în ea. Tragedia lumii creștine este o tragedie a libertății omului și nu a destinului. Acesta este sensul tragediei la Dostoievski. El examinează dialectic, dinamic contradicțiile din interiorul libertății umane. El nu o concepe static, formal, pentru că libertatea presupune o lucrare dificilă și îndelungată. Libertatea omului și a subomului dostoievskian este îngrădită din toate părțile. Viața ca atare este o subterană pentru toți oamenii, nu numai pentru ocași. Trecând prin suferințele subteranei prețul libertății este mai mare. Libertatea omului din subterană este limitată nu numai din exterior (celulă, lanțuri etc.), ea este limitată și în forul său interior, în care pătrunde pana lui Dostoievski. Astfel, omul trebuie să ducă o luptă neîncetată, în străfundurile Sinelui său, uneori o luptă eroică, pentru libertate. Libertatea întâmpină o mulțime de rezistențe și spiritul uman este cel care trebuie să le învingă. Dar dacă în calea ei nu se ridică niciun obstacol, atunci devine pradă unui proces de descompunere. La Dostoievski libertatea este iubire și iubirea este libertate. Evanghelia conține următoarele cuvinte: „Veți cunoaște Adevărul și Adevărul vă va elibera”. O eliberare definitivă nu poate fi obținută pentru că ea este o asimilare existențială, vie, a adevărului.

Libertatea spirituală este *relativă și incompletă* pentru că în spiritul adânc al creștinului, al sfântului chiar, lumina este în oceanul nesfârșit al întunericului, adică *virtutea este pândită de păcat*. Păcatul este permanent un pericol potențial. Omul poate dobândi, prin credință, puterea de a lupta împotriva păcatului, de a stăpâni păcatul. Dar nimeni și niciodată nu va putea elimina existențial păcatul omenesc, ca un rău necesar împotriva căruia trebuie să lupte virtutea. Omul fără păcat este un om neadevărat, este un om-schemă. Omul adamic este rodul păcatului și de aceea el este condamnat să se înfrunte la nesfârșit cu păcatul originar,

dar și cu păcatele actuale. Aceasta este libertatea spirituală în spiritologia lui Dostoievski.

Omul lui Dostoievski este în mers: el este pe drum, dar este departe de a-și fi asimilat scopurile ultime ale înaintării sale. Acest demers este chinuitor și plin de suferință pentru că omul caută neîncetat și însetat adevărul; el continuă căutarea chiar atunci când o rază din acest adevăr i-a pătruns în suflet. Adevărul nu i se oferă sub o formă finită și perfectă; la fel se întâmplă și cu revelația. Nicio formă a revelației nu se poate pretinde desăvârșită și împlinită. Cucerirea adevărului presupune drumul și viața. Hristos este adevărul, drumul și viața.

Adevărul și libertatea sunt viață întru spirit. Persoana creștinului are în miezul central al spiritului Sinele și pe Hristos. Sinergia dintre individ și Hristos, în marea credință, înseamnă un singur Sine – arhetipal și actual.

1.4. Chiar dacă spiritul nu este pur, el poate fi liber?

Friedrich Nietzsche afirma impuritatea funciară a spiritului. Opera lui Dostoievski confirmă teza lui Nietzsche. Această teză, în termeni psihanalitici, se traduce ca „întoarcere a refulatului”: odată refulate, aruncate în abisul inconștientului, anumite conținuturi psihice nu încetează de a fi active. Ele încearcă să se întoarcă în conștiință, dar nu se pot manifesta la acest nivel decât deformat, deghizat (V. Dem. Zamfirescu, 1998, p. 29).

Nietzsche combate vehement ideea purității spiritului susținută de idealismul german. Afirmăția cea mai tranșantă, care i-a șocat pe contemporani, o găsim în *Antihrist* (1895): „Spiritul pur este pură minciună”. Elementele impurificatoare ale spiritului, în viziunea lui Nietzsche, sunt: sexualitatea, interesul, voința de putere și resentimentul.

În *Dincolo de bine și de rău*, Nietzsche gândește și exprimă foarte freudian *problema sexualității*: „Gradul și felul sexualității unui om îi pătrund spiritul până în regiunile cele mai înalte”. El a observat, de exemplu, că viziunile pe care sfinții le atribuiau

comunicării cu forțe divine sau demonice erau rodul *spiritual* al abstenenței sexuale. Astfel, în *Menschliches Allzumenschliches* (*Omenesc, prea omenesc*, 1968, II, p. 106) Nietzsche scria: „Este știut că regularitatea raporturilor sexuale temperează sau chiar anihilează imaginația, în timp ce abstenența sau dezordinea o duc la paroxism. Imaginația multor sfinți creștini era deosebit de murdară, numai că, închipuindu-și că aceste dorințe sunt demoni adevărați, care s-au înstăpânit asupra lor, nu simțeau nicio vinovăție”.

De asemenea, *interesul* (*utilitatea*) este un motiv care impurifică spiritul. Utilitatea, interesul se ascund și în spatele ospitalității, care nu este nici ea o valoare pură, necondiționată: „Sensul ospitalității, scrie Nietzsche în *Morgenröte* (*Aurora*, 1977, III, p. 1194), este de a paraliza agresivitatea străinului”.

Voința de putere sau „vanitatea”, cum o numeau moralistii, sau „autoestimația”, cum o va numi disidentul Alfred Adler (1870–1937), este o trăsătură caracterială care impurifică lumea spiritului. V. Dem. Zamfirescu (1998, pp. 32–33) spune că cea mai importantă contribuție a lui Nietzsche la tema impurificării spiritului prin conținuturi inconștiente, ținând de autoestimare, o constituie teoria resentimentului. Max Scheler, în *Omul resentimentar* (1998, pp. 70–71), consideră descoperirea resentimentului și a acțiunii sale asupra judecăților de valoare morale drept una din realizările importante ale eticii moderne. Resentimentul constă, pe de o parte, în devalorizarea valorilor și, pe de altă parte, în investirea cu valoare a nonvalorilor. Resorturile sufletești inconștiente ale acestor metamorfoze din zona spiritului sunt, după Max Scheler și A. Adler, *sentimentele de inferioritate* provocate de neputința de a acționa în sensul unor afecte cum sunt: ura, invidia, dorința de răzbunare. Devalorizarea valorilor autentice și ridicarea la rangul de valoare a unor nonvalori are rolul de a reface printr-o *pseudocompensare* echilibrul autoestimativ.

Această idee nietzscheeană conform căreia existența spiritului pur este o eroare și o iluzie și că *sufletul și trupul sunt întotdeauna*

prezente în spirit este obsesia care domină mintea genială a psihologului rus. Dar deși spiritul este *impur* aceasta nu îl împiedică, spune Nietzsche, să fie liber. Cea mai veritabilă libertate este cea spirituală. *Spiritul este liber* pentru că, spre deosebire de trup și de psihism, are o autonomie funcțională: odată constituit, spiritul se poate desprinde de sursele sale, le poate controla, întorcându-se chiar împotriva lor. Dostoievski este deasupra lui Nietzsche în această problemă, pentru că o astfel de evoluție nu este decât rareori posibilă (și nu necesară), întrucât funcționarea spiritului la *subomul atât de uman* al lui Dostoievski poate fi perturbată de diverse conținuturi *aspirituale* ale vieții interioare. La Freud spiritul liber este Eul matur care-și cunoaște părinții și bunicii și nu-i lasă să se amestece în treburile sale. Spirit într-adevăr liber este geniul, așa cum este geniul lui Dostoievski. Atât în filosofia lui Nietzsche cât și în concepția psihanalitică a lui Freud impuritatea genetică a spiritului nu exclude autonomia sa funcțională. Spiritologia lui Dostoievski nu admite autonomia absolută, ci doar *relativitatea* și proximitatea ei. Spiritul la Dostoievski nu poate fi autonom pentru că el cară cu sine umbre și păcate ancestrale și suferă imixtiunile permanente ale trupului și ale psihismului. Dialectica dostoievskiană se dovedește și în acest caz superioară dialecticii freudiene. Spiritul viu și creștin nu poate fi nicicând pur și autonom. Înaintea lui Freud, spiritologul rus demonstrează convingător că spiritul adultului nu se poate elibera definitiv de spiritul infantil (cazul Raskolnikov sau cazul Smerdeakov). Întreaga dramă și suferință a spiritului – la Dostoievski – este generată de lupta continuă spre a se elibera, dar el nu devine niciodată liber tocmai pentru că este impur, dependent și conține în sine „umbre” plecate din trup și din psihism. Dar spiritul fiind nucleul cel mai viu al ființei umane, nu încetează niciodată truda de a deveni liber, el *tinde perpetuu* spre libertate, pe care nu o poate atinge decât parțial sau temporar.

1.5. Cu Dostoievski începe era psihologiei abisale și a spiritologiei creștine

Știința despre spirit, pe care noi o numim spiritologie, nu este opera în exclusivitate a lui Dostoievski. Această știință nu poate avea un singur întemeietor, ci mai mulți: Platon, Sfântul Toma, Sfântul Augustin, G.F.W. Hegel, S. Kierkegaard, Fr. Nietzsche, Carl Gustav Jung, N. Berdeaev etc. Dar Dostoievski este, alături de Kierkegaard și Berdeaev, întemeietor al spiritologiei creștine. În el însuși a existat o atracție abisală, cu el a început era „problemelor blestamate”, era psihologiei abisale și a spiritologiei. Dostoievski pune temeliile individualismului subteran și revoltat care a depășit viața stagnantă și a prevestit era colectivismului revoltat, impersonal și aspiritual. Spiritologia lui Dostoievski se distinge printr-o evidentă specificitate.

Mai întâi spiritologia sa nu rămâne niciodată la suprafața vieții trupești sau psihice; de la suprafața abisalului freudian, invadat prea mult de sexualitate, el sapă și forează în străfunduri. „Autorul Karamazovilor a fost un pneumatolog, întotdeauna «psihologia» lui se cufundă până la *viața spiritului* (subl. ns.), nu a sufletului, până la întâlnirea lui Dumnezeu cu diavolul” (N. Berdeaev, 1992 a, p. 144). Întemeind spiritologia creștină, Dostoievski ne scoate din cercul vicios al psihologismului, călăuzind conștiința noastră către probleme spirituale, ultime. „Lev Șestov greșește când îl consideră pe Dostoievski exclusiv un psiholog al subteranului. Psihologia subterană reprezintă la Dostoievski doar o porțiune a căii spirituale umane. Dostoievski nu ne lasă pradă cercului vicios al psihologiei subterane, iese din acest cerc.”

Dostoievski trăiește în vâlvătaia pătimasă a dramelor spiritului uman, este contaminat de aceste drame, pătrunde cu tot spiritul său în vârtejul lor. „Ideile lui Dostoievski constituie puterea spirituală cea de toate zilele. Fără ele nu se poate trăi. Nu se poate trăi nerezolvând problema lui Dumnezeu și a diavolului, a nemuririi, libertății, răului, a destinului omului și a umanității. Soluționarea lor este vitală, nu este un lux oarecare. Dacă nu există

nemurire, nu merită să trăiești. Ideile lui Dostoievski nu sunt abstracte, ci concrete, ele trăiesc. [...] Dostoievski ne-a învățat acest caracter concret și existențial al ideii” (N. Berdeaev, 1992 a, p. 145).

N. Berdeaev (1992 a, p. 146) ne avertizează că „spiritul lui Dostoievski” tănuiește în sine mari comori, dar și mari primejdii: „În sufletul rus există tentația arderii pe propriul rug, pericolul extincției prin beatitudine. Sufletul rus are un slab instinct de autoconservare spirituală”.

Este primejdios și periculos să-l interpretezi pe Dostoievski după norme. „Creația dostoievskiană nu ne arată numai uriașele capacități spirituale ale poporului rus, ci și faptul că acest popor este spiritualicește bolnav. Poporul rus, excepțional înzestrat din punct de vedere spiritual, poate fi mai greu disciplinat spiritual comparativ cu popoarele Occidentului” (N. Berdeaev, 1992 a, p. 146).

Drumul spiritologiei dostoievskiene este un drum spre lumină, dar această lumină se află ascunsă în *bezna abisalului spiritual*. Acest drum este excepțional descris de Berdeaev: „Drumul spre lumină serpuiește prin întuneric. Măreția lui Dostoievski constă în faptul că *ne-a arătat lumina iradiind din întuneric* (subl. ns.), dar sufletul rus este înclinat să se scufunde în hăul întunericului și să rămână acolo cât mai mult. Ieșirea din neant este chinuitoare, caracterul stihial apasă asupra sufletului”. Berdeaev crede că prin Dostoievski s-au desăvârșit revelațiile spiritului rus și universal. Creația lui este *știință despre spirit*.

Epilepsia lui Dostoievski nu este doar boala sa superficială, prin ea se deschid căile prin care coborâm în profunzimile spiritului său. După expresia lui Berdeaev, Dostoievski înseamnă „o întoarcere înăuntru, spre profunzimile spirituale, spre experiența spirituală, înseamnă o redare către om a propriei profunzimi spirituale” (N. Berdeaev, 1992 a, p. 22).

Novalis arată că visăm să călătorim prin univers. Dar nu este oare universul în noi? Nu ne cunoaștem adâncimile propriului nostru spirit. Drumul misterios merge către interior, către *celălalt tărâm*.

Ca toți marii înțelepți, marii mistici sau maeștri spirituali, Dostoievski preconizează o aventură interioară, o călătorie interioară spre propriul centru, adică spre Sine, arhetipul central și secret, întocmai ca miticul Ulise care a parcurs și el drumul spre centru. Această călătorie interioară, plină de suferință și fără divertisment, nu este la Dostoievski nicidecum despărțită de viață, ci dimpotrivă, adânc înrădăcinată în ea. În noi înșine se află adevărul, în noi se află răspunsul la toate întrebările, după cum în noi se află și toate întrebările, în spiritul nostru putem descoperi „cine sunt?”, „ce caut aici?” și „ce-i de făcut?” Ultimul sfat al lui Buddha a fost: „Fiți-vă voi înșivă propria făclie”. Iar pentru Hristos împărăția nu era nici viitoare, nici în ceruri, ci „înăuntrul vostru”.

În adâncul fără capăt al spiritului, în Sine se află și se vede binele și răul. Binele nu poate exista, nu poate ființa fără rău, răul nu poate trăi fără bine. Dincolo de bine și de rău este un teritoriu care nu aparține vieții. În *Grammatologie*, J. Derrida arată că gândirea privilegiază tradițional primul termen al fiecărei structuri opozitive, ca de exemplu natură–cultură, sănătate–boală, bine–rău. Al doilea termen vine ca un *supliment* la primul. Astfel, miturile paradisului pierdut postulează o lume în care nu este durere, eroare și moarte. Lumea primă, originară, sacră, este la adăpost de orice formă de rău. Răul este adus pe lume, într-un al doilea moment, în urma unei erori sau *căderi*. În calitatea lui de supliment, răul nu este rău la modul absolut; el presupune atât pierderi, cât și posibile câștiguri. Desigur, omul pierde paradisul, dar, cred Sfântul Augustin și Sfântul Toma d'Aquino, Dumnezeu, cu nesfârșita lui putere, poate să scoată din rău un bine imprezvizibil. Hristos scoate din răul și mizeria morții binele și sublimul învierii, din moartea trupului renașterea spiritului. Oricum, rațiunea de existență a răului este de a oferi omului șansa ulterioară căderii a unei alegeri libere și a unei *mântuiri* (salvări) care să refacă starea bună inițială.

Deconstrucția derrideană urmărește să *răstoarne* opoziția bine–rău și s-o transforme în cuplul rău–bine. Această răsturnare

a fost operată de Dostoievski cu o sută de ani înainte de postmodernistul Jacques Derrida (1930–2004). Starea inițială și neabsolută este răul, adică prezența în viață a formelor cu care îl identificăm – moartea, greșeala, suferința, resentimentul. Răul este cel care, de la începuturile omului, există, după expresia lui Derrida, „întotdeauna deja”. Binele în schimb are valoarea unui „supliment” care, în spiritologia lui Dostoievski, invers decât în mitologii sau în cuplul metafizic, vine să se adauge datului inițial ca o dorință sau un sentiment, ca un motiv sau o atitudine (Aurel Codoban, 1998, p. 72).

Întrucât spiritologia lui Dostoievski poartă amprenta creștină, să poposim puțin asupra sacrului și a relației sale cu spiritul la Hegel, la H. Bergson, S. Frank.

Philippe Soval, în studiul *Sacru și sfințenie în filosofia hegeliană a religiei* [C. Mircea, R. Lazu (coord.), 1998, pp. 167–192], arată că adevărata cunoaștere a vieții divine superioară îi permite omului să fie om și să se înalțe la adevărata viață. Hegel susține că Dumnezeu viu este spirit prezent în conștiința religioasă; negația lui Dumnezeu sau a adevărului are drept consecință negația spiritualității umane și ura mutuală a oamenilor.

În *Estetica*, Hegel reia definiția lui Goethe, conform căreia *sacru* este „ceea ce leagă împreună un mare număr de suflete”, în sensul în care el reunește multiplicitatea sufletelor în unitatea spiritului divin. Prin această unire, sacru anulează pericolul de închidere a fiecăruia în sine, a individului în nebunia *ego*-ului său particular absolutizat și, prin aceasta, inevitabil violent, și deschide omul spre viața spiritului (Ph. Soval, 1998, p. 168).

În *Prelegerile asupra filosofiei religiei* ținute la Berlin, Hegel definește conceptul religiei ca manifestare a revelației progresive a lui Dumnezeu prin sine însuși, pentru spiritul omenesc. Această revelație este ontologică, ca *ființă și viață* a lui Dumnezeu însuși. „Spiritul lui Dumnezeu – arată Hegel (apud Ph. Soval, 1998, p. 169) – nu este un spirit prezent dincolo de stele, dincolo de lume, dimpotrivă, Dumnezeu nu este inconștient. El este un Dumnezeu viu, care este eficace și activ. O religie este produsul

spiritului divin, nu o invenție a omului; dimpotrivă, ea este producere a acțiunii divine, a operației divine în om. Hegel crede că *a-l iubi pe Dumnezeu este totuna cu a te simți cufundat în totalitatea vieții.*”

În religie se manifestă, în mod necesar, scopul suprem al rațiunii. Religia este „centrul” ultim al vieții, „ținutul unde sunt rezolvate toate enigmele lumii” (apud Ph. Soval, p. 170). Doar religia le oferă oamenilor viața lor cea mai înaltă, desăvârșită și liberă, onorând demnitatea lor de ființe spirituale, prin deschiderea sa spre ceea ce filosoful german numește „duminica vieții lor, unde grijele terestre finite și ocupațiile acestei lumi dispar și unde, prin sentimentul prezent al reculegerii sau prin speranță, spiritul se satisface pe sine (*befriedigt*) în Dumnezeu”, așa cum a arătat-o Sfântul Augustin. Ca pe vârful muntelui, mă bucur acolo de „viața cu și prin cel etern”. Religia creștină este *unio mystica* a conștiinței cu spiritul trinitar.

Hegel arată că spiritul este prezent ca centru însuși al vieții, iar Spiritul divin este prezent în conștiința omului. Nu există religie acolo unde nu există spirit, ca relație a lui Dumnezeu cu omul, în om, ca manifestare de sine și prezență a lui Dumnezeu în al său altul uman: religia este *spirit pentru spirit* (Ph. Soval, 1998, p. 170).

J. Chevalier (*Comment Bergson a trouve Dieu*, în H. Bergson, 1943, pp. 96–97) spune că la 2 martie 1938 Bergson a declarat că a atins „creștinismul integral”, menționând inutilitatea încercării de a stabili o filiație între gândul creștin și tradiția greco-romană, „căci creștinismul transfigurează tot ce atinge, făcându-l, pur și simplu, creștin”. Hristul bergsonian aduce în prim-plan modelul ideal și perfect al unui Hrist care este *iubire-fericire-viață*, iar Dumnezeu este *Creatorul care creează continuu Sinele*. Dostoievski păstrează neștirbit modelul unui Hrist imperfect („imperfect” pentru că El este și om, nu numai divinitate), mult mai apropiat de om și de omenesc întrucât este *iubire-suferință-moarte*, dar și *înviere* (renaștere spirituală). La Dostoievski,

Dumnezeu este Constructorul care se află în neobosită și neîncetată luptă și adversitate cu deconstructorul (diavolul). Astfel, la Dostoievski, Hristos și Tatăl ceresc nu sunt scheme ideale, abstracte și devin ființe vii cărora nu le este străin omenescul. Lupta dintre diavol și Bunul Dumnezeu este lupta dintre rău și bine dinăuntrul spiritului omenesc care îi dă viață, adică suferință.

În capitolul *Marele Inchizitor* din cartea *Noua conștiință religioasă și societatea* (Sankt-Petersburg, 1907), N. Berdeaev ne prezintă atributele Spiritului lui Dumnezeu, ca și pe acelea ale spiritului demonic. Recunoașterea valorii absolute și a predestinării personalității, acceptarea faptului că libertatea și iubirea sunt căi de mântuire către eliberarea universală – iată după ce poate fi recunoscut *Spiritul lui Dumnezeu*. Lipsa de respect pentru personalitate, transformarea ei în mijloc, trădarea libertății pentru bunuri vremelnice, calea constrângerii împotriva căii iubirii, menținerea separației universale pe calea legării exterioare – iată după ce poate fi recunoscut spiritul Marelui Inchizitor, *spiritul diavolului*. Misiunea importantă este de a ne elibera de demonismul pios, de demonismul absenței credinței.

Semion L. Frank, în *Legenda Marelui Inchizitor* (1997, p. 222) spune că principalul reproș pe care Inchizitorul, din voința lui Dostoievski, i-l face lui Hristos stă în faptul că El, pe drumul mântuirii Sale, nu numai că nu absolvă omul de problematica vieții, de povara liberei alegeri, ci, ținând cont de demnitatea acestuia, îi pune pe umeri o sarcină cumplită. Or, după cum consideră Marele Inchizitor – legendă gândită și scrisă de Ivan Karamazov – adevărata mântuire (salvare) a omului constă tocmai în eliberarea lui de problematica vieții. Fiindcă tocmai aceasta constituie blestemul care apasă neamul omenesc, ca rezultat al căderii în păcat. „În pofida pornirii spre răzvrătire, care prin această cădere a fost sădită în inima omului, visul intim al ființei umane rămâne emanciparea de problematica vieții, înapoierea la starea edenică de nevinovăție și simplitate copilărească.”

Ideea fundamentală din concepția Marelui Inchizitor este cea a „raiului pământesc”. Pentru Inchizitor, mântuirea înseamnă izbăvirea omului de tragic, de lupta cu sine și semenii, de îndoială și de muștrările de conștiință, adică înfăptuirea și consolidarea pentru veșnicie a naivității, a conștiinței simple, copilărești, care se află dincolo de bine și de rău. Visul despre raiul pământesc este reinstaurarea vieții edenice primordiale, pe deplin armonioase, în care consecințele căderii în păcat sunt anulate; acest vis – după experiența personală a lui Dostoievski – este năzuința cea mai adâncă, cea mai tainică pe care o are *inima* omului. Această aspirație spiritologul-scriitor a expus-o și în alte scrieri. În *Adolescentul*, croul principal, Versilov, povestește starea finală a omenirii muribunde: după pierderea credinței în Dumnezeu și a ideii de nemurire, lumea cade pradă disperării, singurătății și presentimentului morții apropiate, iar de aici izvorăsc bunătatea și tandrețea; frica și mila față de celălalt îi apropie pe oameni, ei capătă astfel, la sfârșit, o bucurie tristă și potolită, ca niște copii sărmani și totuși fericiți.

Cu deosebit patos ne vorbește Dostoievski despre două vise „adevărate”, despre visul lui Stavroghin (*Demonii*) și despre cel din povestirea *Visul unui om ridicol*. Ca un fel de contrapunct negativ, acestor vise li se adaugă *visul lui Raskolnikov*, căruia i se năzare o stranie boală mintală care a cuprins omenirea. Din pricina acestei boli, oamenii, posedați fiecare de propria credință în bine și în rău, se nimicesc unii pe alții în războaie religioase cumplite, într-o anarhie generală. Acest vis pare a fi imaginea iadului pe pământ, total opusă visului referitor la raiul pământesc (S. Frank, 1997, p. 223).

Toate aceste descrieri ale edenului pământesc au o trăsătură comună, și anume: *starea ideală* poate fi atinsă cu prețul *remunerării* la neliniștea creatoare a spiritului. Dostoievski susține că ajungerea la această stare edenică pretinde o *autoîngrădire conștientă a spiritului*, recunoașterea faptului că omul este o ființă imperfectă spiritual. „Nu, spiritul omului este larg, mult prea larg.

Eu l-aș îngusta” – se spune în *Frații Karamazov* referitor la înspăimântătoarea natură divin-demonică a frumuseții erotice. Adevărata fericire depinde numai de întoarcerea la starea de nevinovăție a pruncului; or, pentru omul maturizat spiritual asta înseamnă renunțarea la demnitatea spirituală. Fericirea deplină cere revenirea la primordii; este o mișcare retroactivă a spiritului. Se pare că omul a rătăcit calea (de aceea, probabil, Alain Fournier a simțit nevoia să scrie o carte provocatoare intitulată *Cărarea pierdută*).

Spiritul – arată S. Frank – *se opune liniștii și fericirii*, pentru că el este *neliniște și chin*, un proces subversiv care face ca viața omului să fie problematică, transformând-o în tragedie, aducând cu sine calvarul liberei responsabilități și al luării lăuntrice de decizii. Această chinuitoare frământare este un fel de *rătăcire* de care omul s-ar putea elibera, ca de o povară chinuitoare. Spre starea contrară, de beatitudine și liniște naivă, nespirtuală îl poartă pe om instinctul său înăscut și tristețea religioasă a inimii lui. Visele referitoare la raiul pământesc sunt o mărturie a faptului că însuși Dostoievski a trăit dureros tentația acestei idei.

În același timp, Dostoievski simte și trăiește totuși – cu o mare intensitate – forța care se opune acestei ispite de neînvins. În inima omului sălășluiește *o furie oarbă*, de neînțeles, care este și mai puternică decât aspirația către starea de fericire senină. Este conștiința propriei libertăți, în sensul iraționalității lăuntrice și al neliștii creatoare. Această putere nedefinită, această nedesăvârșire din cadrul spiritului uman, această însușire irațională este de neînțeles, este la Dostoievski ca și cea mai de preț bogăție umană, la care omul nu poate renunța fără să se sinucidă, dar nici nu o poate suporta. Omul și subomul lui Dostoievski nu aspiră la fericire și nici la tihnă. El tinde permanent doar spre posibilitatea de a trăi cu adevărat *omenește*, adică de a se realiza după bunul său plac, în toată iraționalitatea și absurditatea naturii sale. Această tendențialitate nu devine niciodată realitate. S. Frank (1997, p. 224) arată că această revoltă împotriva a ceea ce este normativ și rațional în viață, în numele demnității principiului haotic,

Dostoievski o proclamă cu cuvintele unui om ursuz, înrăit, eroul *Însemnărilor din subterană*; „... supremul bine spre care tinde omul, folosul cel mai folositor, constă în posibilitatea ca omul să se simtă în orice moment *om adevărat*, și nu o clapă de pian la care cântă altcineva”. Dostoievski ne-a învățat: dacă Dumnezeu n-a coborât de pe cruce, pricina era că voia să-l convertească pe om nu prin constrângerea unui miracol exterior, evident, ci prin *libertatea de a crede* și dându-i prilejul de a-și manifesta *îndrăzneala* (apud N. Steinhardt, 1992, p. 63).

Cel mai mult îi sperie pe oameni povara propriei lor răspunderi. Dostoievski spune că *frica de opinia proprie*, atât de răspândită printre oameni, reprezintă cea mai diavolească deformare a spiritului uman.

Adevăratul sens al *Legendei Marelui Inchizitor* poate fi cunoscut numai în lumina acestei mari antinomii dintre fericirea naivă, copilărească și spiritualitatea liberă și dramatică. Reprezentarea raiului pământesc se completează la Dostoievski cu ideea imposibilității realizării sale. Ignoranța, indiferența, lipsa iubirii îl conduc pe om la *uciderea spiritului său*.

Sunt de neuitat cuvintele Marelui Inchizitor adresate lui Hristos: „*Ai vrut să ai parte de dragostea liber consimțită a omului, ai dorit ca el să Te urmeze de bunăvoie, ademenit și subjugat de Tine*”. Libertatea spiritului, capacitatea de a depăși limitele propriei persoane constituie premisa vieții spirituale și creatoare, căci ea este acea stare unică, de neînlocuit, când Dumnezeu atinge *inima* omului, iar omul vine în contact cu divinitatea. Însă libertatea devine rodnică și duce de la potențialitate la actualitate pozitivă doar atunci când *omul este însuflețit de iubire*, adică de dragoste față de Dumnezeu, a cărui frumusețe „ademeneste și subjugă” ființa umană, dragostea liberă, „seducția și farmecul lăuntric” – iată sinteza capabilă să învingă contradicția dintre constrângerea din afară și libertatea neîngrădită din interior.

În concepția lui *Dostoievski-creștinul*, Hristos înseamnă iubire, iar iubire înseamnă suferință. Cine iubește suferă, și totuși „iubirea

hrănește viața” (Hegel). P. Teilhard de Chardin (1881–1955) spune că iubirea exclude și desparte în măsura în care unește, ceea ce înseamnă tragedie. Iar Simone Weil (1909–1943), în *Scrisoarea către un religios*, susținea că „a iubi curat înseamnă a consimți la depărtare, înseamnă a adora depărtarea între Sine și ceea ce se iubește”. Dostoievski se află în rezonanță cu toate aceste teze.

2. Sinele la Freud și la Dostoievski

În a doua teorie a aparatului psihic enunțată de Sigmund Freud (1923), *Sinele* era instanța psihică cea mai veche, cea mai inaccesibilă. Sinele se află în strânsă relație conflictuală cu celelalte două instanțe, Eul și Supraeul, care sunt modificări și diferențieri ale Sinelui.

Pentru Freud [apud R. Chemama (sub dir.), 1997, pp. 327–329], Sinele este necunoscut și inconștient. *Prim rezervor de energie psihică*, el reprezintă arena în care se înfruntă impulsurile vieții și morții. Cursul proceselor sale este guvernat de necesitatea imperioasă a satisfacției impulsionale. Expresie psihică a impulsurilor, conținuturile sale inconștiente sunt de origini diferite; în parte este vorba de tendințe ereditare, de determinări înnăscute, de exigențe somatice, iar în parte de fapte dobândite, de ceea ce provine din refulare. Cucerirea Sinelui, acest nucleu al ființei noastre, pentru Freud, acest loc de a ființa, pentru J.M. Lacan, este facilitată de psihanaliză.

„Inconștientul este singura calitate dominantă în interiorul Sinelui”, scrie Freud în *Compendiu de psihanaliză* (1938), spre sfârșitul vieții sale. Această calitate este, de asemenea, o proprietate a unei părți a Eului sau a Supraeului. În consecință, Sinele nu este întregul inconștient, ci are proprietatea de a fi *total inconștient*, așa după cum Eul și Supraeul nu sunt total, ci în mare parte inconștiente.

Așadar, în concepția freudiană Sinele și inconștientul se află într-un raport foarte strâns și au relații cvasiexclusive unul cu celălalt. Proprietățile lor sunt similare și cunosc aceleași procese. Dar dacă „la început totul era Sine”, o primă refulare marchează de asemenea un prim moment aflat la originea primelor formațiuni inconștiente, *inaugurale* ale inconștientului. Fără refulare nu ar exista inconștient așa cum îl teoretizează prima topică a aparatului psihic (inconștientul–conștiința–preconștientul, 1900), iar fără Sine, inconștient, nu ar exista psihism care să constituie primul fond, originar, al aparatului psihic. Freud spune că Sinele nu este decât „o provincie psihică”, fără organizare, fără voință, iar inconștientul este un sistem organizat („structurat ca un limbaj”, cf. J.M. Lacan, 1966).

Puținul care-l știm despre Sine „l-am aflat studiind felul în care se elaborează visul și în care se formează simptomul nevrotic, iar cea mai mare parte din ce cunoaștem are un caracter negativ, neputând fi descris decât prin opoziție cu Eul”, scrie Freud în *Noi prelegeri de introducere în psihanaliză*, 1932–1933. Eul, care determină refularea, este un segment al Sinelui, „modificat într-un mod adecvat de proximitatea cu lumea exterioară”, mai spune el. Eul nu face decât să ia de la Sine energia de care are nevoie. În partea sa inconștientă el se amestecă cu Sinele, în întregime refulat. Întocmai ca Eul, Supraeul nu este nici el complet separat de Sine. El însuși în mare parte inconștient, „se cufundă în Sine”, cu care are relații strânse și complexe.

La început deci, „totul era Sine”, iar Eul și Supraeul s-au constituit prin diferențiere progresivă. Aceste trei „instanțe” Freud le separă printr-un artificiu în trei „provincii”. Alteori, el le compară cu „câmpuri de culoare care se estompează, ca la pictorii moderni”. Este pentru Freud un travaliu de civilizare și de construcție comparabil cu realizarea polderelor (soluri formate după retragerea apelor mării).

Am putut observa până acum concepția lui Jung despre Sine, despre individuație, ca proces plin de contradicții în căutarea

Sinelui, arhetip central al persoanei. De aceea nu vom mai reveni asupra teoriei jungiene și nici asupra concepției lui Kierkegaard despre *sineizare*.

La Dostoievski, în primul rând Sinele nu este de la început dat („la început totul era Sine”), ci se cucerește cu greu și tragic prin suferință, iubire și credință. În al doilea rând, Sinele nu este total inconștient, în Sine se pot descoperi licăriri ale preconștientului, conștientului și supraconștientului. În al treilea rând, Sinele dostoievskian, spre deosebire de cel freudian, nu mai aparține psihismului ci spiritului, este nucleul și sinteza spiritului.

Există și unele asemănări între Dostoievski și Freud în problema Sinelui. Odată cu introducerea conceptului de Sine, Freud delimitează și recunoaște în psihism un rol până atunci neglijat: acela al impulsilor distrugerii și morții. În Sine, pe care Freud îl consideră deschis către organic (la Dostoievski Sinele este deschis spre spiritul cel mai profund, mai adânc decât inconștientul freudian), domnesc în mod sălbatic, în mod obscur acele impulsii care se înfruntă cu impulsiiile vieții. Și la Dostoievski, în Sine nu este doar ordine și sens (ca la Jung), ci este o luptă continuă între ordine și haos, Sinele este bântuit de puteri obscure, de nestăpânit (similar cu arhetipul jungian al *umbrei*).

Deosebirea radicală dintre Dostoievski și Freud derivă din atitudinile lor religioase. Spre deosebire de ateul Freud, care degrada religia până la nivel de nevroză, Dostoievski consideră că în Sine, ca nucleu ascuns și străfund al spiritului, se află Hristos. Dar El nu se arată ușor, de la început. În Sinele său, omul descoperă un sens și o lipsă de sens personal, dar stăruind în continuare el poate descoperi și un *suprasens* (V. Frankl, 1993), care este Hristos în luptă cu *vidul de sens* care aparține demonului.

Sinele la Dostoievski nu este ca la Jung un centru de ordine și sens interior care are ceva de schemă ideală, parcă înghețată. Fiind perpetuu viu, spiritul uman nu poate fi niciodată doar ordine și sens limpede, ci mai curând o nesfârșită tensiune între ordine și dezordine, o pendulare între tensiune și detensiune; este adevărat

că ordinea și sensul pot deveni stăpânitoare, dar trebuie să aibă ce stăpâni. În spirit, ordinea este tip „flacăra”, neajungând niciodată o ordine de tip „cristal”, care ar însemna „înghețarea” și moartea spiritului. În Sine există veșnic o luptă acerbă, plină de chin și suferință, între speranță și disperare, între uman și subuman, între uman și suprauman, între hristic și demonic.

Totuși, între Dostoievski și Jung există mari asemănări, desigur primul fiind cu cel puțin o jumătate de secol mai înainte. La amândoi, *Sinele este o imagine a divinității*. Dar încă din timpurile străvechi ale spiritului creștin primitiv, Clemens din Alexandria (cca 150–216), în lucrarea *Platon în lumina Scripturii*, scria că cel care se cunoaște pe sine îl cunoaște pe Dumnezeu. Așadar, traiectul este următorul: conștiința este trezirea Sinelui iar Sinele este miezul divin din spiritul omenesc.

Atât Dostoievski cât și Jung înțeleg autoritatea interioară a Sinelui ca „voia Domnului” și astfel hotărârea și toate lucrările conștiinței de sine apar ca acte de supunere, iar rezultatul lor ca o împlinire a voinței divine (C.G. Jung, 1994, pp. 162–163). La Jung autoritatea interioară nici nu mai trebuie să fie consultată, deoarece este *a priori* prezentă în intensitatea tendințelor care se zbat să susțină o hotărâre. Omul nu este niciodată numai *spectator* la această luptă, ci ia parte la ea direct și încearcă să pună în balanță greutatea sentimentului libertății sale morale. Hotărârea sa este deopotrivă „voia Domnului”, cât și voința sa proprie. Jung interpretează drept „voia Domnului” forțele naturale care apar în om ca instincte. Ne aflăm în acord cu habitusul vieții psihice strămoșești, adică funcționăm așa cum a funcționat omul pretutindeni și în toate timpurile. Voința noastră conștientă nu poate birui, decât în parte, instinctele inconștiente. Voința reușește, eventual, să le reprime, dar nu și să le schimbe natura, iar cele reprimate apar în alt loc, sub altă formă, împovărate de un *resentiment* care transformă imboldul natural în *Sine inamic*, în dușmanul nostru. Câtă dreptate avea Max Scheler (1928) când considera omul resentimentelor ca pe un pervertit axiologic!

Din întreaga operă a lui Dostoievski reiese clar că, așa cum adevăratele probleme morale încep toate dincolo de codul penal, soluția lor nu se poate sprijini decât rar sau poate niciodată pe precedente, nemaivorbind de porunci, dogme, paragrafe. Căci adevăratele probleme iau naștere din *conflicte de datorie*. Doar un om supus și lipsit de personalitate poate lua hotărârile cu ajutorul unei autorități exterioare (parțial *Smerita* sau *Dublul*).

C.G. Jung (1994, p. 176) se referă la un *antispirit* care conține aroganță, isterie, confuzie, amoralitate criminală și îndârjire doctrinară, producătoare de rebuturi spirituale, de surogate de artă, bâlbâieli filosofice și excrocherii utopice, numai bine să îndopi cu ele omul maselor de astăzi. Așa arată, după Jung, *spiritul postcreștin*.

Provocați de ideea lui Jung, facem un transfer „nespecific” la spiritologia lui Dostoievski. Dialecticianul rus a pus deseori spiritul în conflict cu sine însuși, astfel că există și un antispirit care se opune perpetuu lucrărilor spiritului. Relația tensionată sau conflictuală dintre spirit și antispirit este similară cu relația materie-antimaterie a fizicianului cuantist Paul Adrien Maurice Dirac (1902–1984, Premiul Nobel, 1933): antiparticula nu este o entitate spirituală, ci este tot materială; antiparticula este o particulă elementară având aceeași masă și aceeași viață medie ca o altă particulă elementară, de care diferă însă prin semnul sarcinii electrice și prin alte proprietăți (de exemplu, proton-antiprotion, electron-pozitron etc.). La fel, antispiritul dostoievskian nu este material, el este tot de natură spirituală, dar este opus ca sens de orientare, ca tendențialitate. Antispiritul este un *altfel* de spirit. Spiritul și antispiritul nu sunt două laturi contradictorii și ireducibile ci două înfățișări spirituale concomitente, care uneori tind să devină complementare la infinit. Spiritul nu este pur și nici perfect și de aceea el nu poate ajunge la o armonie sau la o pace lăuntrică desăvârșite: armonia și pacea sunt doar *posibilități* care nu devin niciodată realități la Dostoievski. De aceea, suferința și dramatismul spiritual nu au niciun moment sfârșit, ele întrețin

viața și iubirea. Spiritul și antispiritul asigură dinamismul și trăirea plină de viață a omului și subomului. Deseori, domină antispiritul: în cazul suferințelor pline de tragism ale omului din subterană (subomul), antispiritul este umbra spiritului. Antispiritul se confruntă nu numai cu psihismul și cu trupul, ci și cu spiritul. Dialectica spirit-antispirit ferește omul de stagnare, asigurându-i transformare și acomodare rapidă. Antispiritul este evident dominator în universul spiritual al „demonilor”, al „Karamazovilor”, al „idiotilor” și al ocnașilor. Furtuna și uraganul aivazovskian de la suprafața oceanului (conflictul dintre conștient și inconștient, sau dintre subconștient și supraconștient), de la nivelul psihismului abisal, coboară până în fundul oceanului, în *subabisalul spiritului*. În spiritul dostoievskian nu este niciodată un cer senin, lipsit total de nori, sau o mare liniștită fără valuri pentru că *antispiritul* este omniprezent și tot atât de etern și de energic ca și spiritul. Spiritul și antispiritul sunt trăiri *sinergice* (ca ordinea și haosul); ele lucrează împreună și deodată și prin întrepătrundere (I. Mânzat, 2002).

G.W. Allport a inventat conceptul *proprium* pentru a desemna Sinele așa cum este simțit (intuit) și cunoscut; el se referă la trăsătura definitorie a persoanei. *Proprium*-ul personalității lui Dostoievski nu poate fi esențializat într-o singură trăsătură individuală; el ar cuprinde un amestec de compasiune, de milă hristică și de cruzime demonică (uneori, aproape criminală) față de sine, față de cititori și față de toți ceilalți semeni.

Dostoievski este un sfânt și un demon în același timp. El are ceva dintr-un stareț de mănăstire, ceva dintr-un profet și ceva din șamanismul lui Rasputin. Majoritatea personajelor sale au un astfel de caracter, complicat, neliniar.

Dacă s-ar fi gândit la caracterul lui Dostoievski și al personajelor sale suntem siguri că americanul Allport nu și-ar mai fi putut defini conceptul de „*proprium*” așa cum a făcut-o sau ar fi renunțat pur și simplu la el.

Prin sondaje în Sinele adânc ca miez ascuns și întunecos al spiritului, Dostoievski depășește psihanaliza și ajunge la *psihosinteză*.

R. Assagioli (1888–1974) publică, optzeci și șase de ani după moartea lui Dostoievski, *Psihosinteza: pentru armonia vieții* (Roma, 1965), numai că la spiritologul rus sinteza este mai completă: pe lângă armonie include și dizarmonie.

3. Psihanaliștii „disidenți” sunt cei mai buni avocați ai lui Dostoievski

Dintre marii psihanaliști care au lucrat un timp cu S. Freud dar au devenit faimoși „disidenți” cei mai remarcabili sunt psihiatrul elvețian Carl Gustav Jung și medicul austriac Alfred Adler.

La început (1895–1904), în tehnica psihanalitică inventată de Freud analistul oscila între două roluri: „confesor” și „instructor”. În perioada 1904–1918 psihanalistul devenise doar „interpret” și „traducător”. Astfel, „instructorul”, „profesorul”, „confesorul” întruchipați de Freud la începutul practicii sale – după propriile declarații – cedează definitiv locul *interpretului* (Jean-Pierre Chartier, 1998, pp. 128–130). În spovedaniile personajelor sale, în care există și o proporție de *autospovedanie*, Dostoievski este atât confesor cât și instructor, atât interpret cât și traducător; pe scurt, el este un duhovnic creștin.

J.-P. Chartier (1998, p. 137) arată că ne putem îndoi de eficiența terapeutică a psihanalizei care, în unele cazuri, îl poate conduce pe pacient la *autonomizare*, iar în altele, la *supraalienare*. Termenul „a aliena” trimite, după părerea psihanalistului francez, la două destine posibile ale psihanalizei: „a face ca un individ să devină altul, adică să se schimbe și să se transforme, ceea ce este obiectivul original și principal al acestei terapeutici; dar, de asemenea, a-l face pe individ străin, chiar nebun (ca în „azilul de alienați”), ceea ce se poate produce prin forța însăși a acestei tehnici...”. Practicile moderne riscă să devină cel mai puternic mijloc de supraalienare a pacientului, pentru că ele au transformat doctrina în dogmă și tehnica în ritual.

Prin psihanaliză subiectul se vede radical alienat, adică devine străin lui însuși. Nu-i mai rămâne decât să recunoască, cum spunea poetul Jean Arthur Rimbaud (1854–1891), că *je est un autre* (eu este un altul). Supremă umilință pentru sentimentul nostru amăgitor de libertate absolută. Oricare din personajele lui Dostoievski poate spune *je est un autre*, dar dintr-o cu totul altă perspectivă. Dostoievski supraanalizează, până la ultimele consecințe, acest tulburător adevăr al lui *je est un autre* (să ne gândim mai ales la Ivan Karamazov, dar și la Raskolnikov, Stavroghin, Ippolit, Goliadkin).

Și Freud a vorbit despre *Sine*. Numai că din altă perspectivă decât o vor face Jung și Dostoievski. Sinele, termen pe care Freud îl va împrumuta de la Georg Groddeck (*Le livre de Ça*, Paris, Gallimard, 1976), care definea Sinele drept un *wild analyst*. Groddeck (1866–1934) i-a inspirat lui Freud conceptul de Sine în 1923, când apare *Das Buch vom Es* (*Cartea Sinelui*). În concepția lui Freud, Sinele este doar un *rezervor de impulsii*, adică toate forțele care păstrează un caracter impersonal, cognoscibile în mod indirect și neguvernabile de către conștiință. Sinele conține impulsurile „care emană din organizarea somatică și se găsesc în Sine, sub forme care ne rămân necunoscute, un prim mod de expresie psihică” (S. Freud, *Abrégé de psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1973, p. 4).

După cum arată J.-P. Chartier (1998, p. 125), până către 1915, S. Freud va opune forțele care concură la menținerea vieții, sau impulsurile de autoconservare, impulsurilor sexuale. Sinele neglijează conservarea vieții, „el caută să obțină satisfacerea trebuințelor înăscute”. Câțiva ani mai târziu, în *Dincolo de principiul plăcerii* (1920), Freud își va remania teoria impulsurilor, opunând de acum pulsunea vieții instinctului morții, pe care îl numește Thanatos, cu numele zeului grec al morții.

Acest dualism al impulsurilor opune cele două instincte fundamentale, *Eros* și *Thanatos*. Eros, asimilat libidoului și vieții, are sarcina de a păstra viu subiectul care dorește și luptă contra

impulsiei distructive. Agresivitatea apare în acest caz ca expulzare a unei forțe distrugătoare, originar dirijată contra subiectului însuși. Thanatos tinde să aducă subiectul la inanimatul de unde a ieșit. Această forță lucrează cel mai adesea *în tăcere*, ceea ce explică poate de ce atâți psihanaliști, când trăia Freud și chiar în prezent, refuză să-i admită existența (I. Mânzat și Mariana Tănase-Mânzat, 2006, pp. 244–270).

Carl Gustav Jung va adânci studiul Sinelui prin procesul de individuare. Sinele nu mai este doar o emanație a organizării somatice sau „un prim mod de expresie psihică” ci devine arhetipul central al persoanei, sinteza tuturor contrariilor, este spirit (deasupra psihismului). Ne-am mai referit la Sinele jungian, la sineizare și sineitate.

La Dostoievski, Sinele este nucleul din adâncuri în care sălășluiește esența ascunsă a persoanei, dar și arhetipul lui Hristos. Mai mult decât la Jung, la Dostoievski Sinele este un nucleu atractor, asimilator al complexelor și al arhetipurilor. Nu este ca nucleul atomic care menține în jurul său obiectele cu particule, ci este un *nucleu viu și activ* care absoarbe și dizolvă înăuntrul său toate credințele ancestrale și prezente, toate complexe și arhetipurile, dar și toate proiectele de viitor ale vieții de aici și până *dincolo*. Sinele dostoievskian *topește ca într-un aliaj* toate complexe freudiene și adleriene (de inferioritate, de superioritate, de vinovăție etc.) și toate arhetipurile jungiene: Dumnezeu, Hristos, umbra, bătrânul înțelept, mama, copilul, puterea, anima și animus etc. *Sinele nu este doar inconștient colectiv și ancestral, el este și subconștient și supraconștient!*

În concepția psihanalitică a lui Alfred Adler, care se desparte de Freud în 1911, complexul Oedip devine *rezultatul unei educații proaste*, iar psihanaliza adleriană presupune un *proces de reeducare* (J.-P. Chartier, 1998, pp. 105–107).

În 1912, în plin conflict cu Jung, Freud a făcut o nouă sincopă, pe care elvețianul a taxat-o drept feminină: *Exact ca o femeie confruntată cu un adevăr neplăcut*.

Jung era fiu de pastor, iar *religia* a fost poate principalul măr al discordiei între cei doi psihanaliști. În *Viitorul unei iluzii*, Freud compara practicile religioase cu ritualurile obsesionale. Pentru el credința religioasă era o *nevroză colectivă*. Pentru Jung, dimpotrivă, *nevroza putea fi o consecință a pierderii credinței*. Pentru elvețian, expresia de *pervers polimorf* utilizată de Freud în *Trei studii privind teoria sexualității*, prin care el caracteriza copilul, este o noțiune împrumutată din teoria nevrozei și în mod abuziv aplicată în psihanaliza copilului normal. Din 1914, Jung abandonează teoria sexuală și începe să-și edifice propriul său sistem psihologic.

Adler și Jung sunt cei mai buni avocați ai lui Dostoievski, care a fost fără intenție *antifreudian*.

Critica cea mai severă și cea mai competentă a freudismului o realizează *neofreudienii*: Wilhem Reich, Erich Fromm, Karen Horney, Harry Stack Sullivan și Clara Thompson, un istoric reprezentativ al „revizionistilor”.

În epilogul *Critica revizionismului neofreudian* din cartea *Eros și civilizație* (1955, trad. rom. 1996, pp. 220–251), filosoful american de origine germană Herbert Marcuse (1898–1979), un admirator al lui Karl Marx și al lui Sigmund Freud, încearcă să-l apere pe Freud de criticile neofreudiștilor, pe care îi acuză de revizionism; deși avea să fie un avocat al lui Freud, el reușește contrariul. Nouă ne apar ca fiind mai convingătoare criticile. Toate criticile la care ne vom referi, pe scurt, în continuare sunt în favoarea psihologiei dostoievskiene.

Wilhelm Reich (1897–1957), în *Einbruch der Sexualmoral* (1931), orientează psihanaliza asupra relației dintre structurile sociale și structurile instinctuale. El arată că reprimarea sexuală este impusă de interesele de dominație iar aceste interese sunt, la rândul lor, reimpuse și reproduse de către reprimarea sexuală. Reich respinge ipoteza freudiană a instinctului morții și întreaga dimensiune profundă dezvăluită în metapsihologia târzie a lui Freud (1925).

Erich Fromm (1900–1980), în *Man for Himself* (1947, p. 150), spune că „personalitatea totală” a individului trebuie să fie subiectul psihanalizei și nu doar copilăria sa timpurie sau condiția sa psihosomatică. Fromm reliefează infinita diversitate a personalităților ca fiind caracteristică existenței umane.

Harry Stack Sullivan, în *Conceptions of Modern Psychiatry* (1947, p. 48), subliniază: „Personalitatea tinde către o stare pe care o numim sănătate psihică sau succes adaptativ interpersonal; în pofida handicapurilor prin aculturație, direcția fundamentală a organismului este înainte”.

În *Psychoanalysis and Religion* (1950, p. 1), Erich Fromm se exprimă într-un stil foarte apropiat de psihologia dostoievskiană: „În timp ce noi am creat lucruri minunate, am eșuat în a face din noi ființa pentru care acest uriaș efort să pară că merită osteneala. Viața noastră nu este una a frăției, fericirii, satisfacției, ci a haosului spiritual și a tulburării”. Tot Fromm (1947, p. 250) spune: „Capacitatea omului de a se lua în serios pe sine, viața și fericirea sa... depinde de curajul său de a fi el însuși și pentru sine”.

Karen Horney realizează o revizuire severă a freudismului originar: „Problemele sexuale, deși pot fi uneori dominante în imaginea simptomatică, nu mai sunt considerate a fi un centru dinamic al nevrozelor. Dificultățile sexuale sunt mai curând efectul decât cauza structurii caracterului nevrotic. Problemele morale, pe de altă parte, câștigă în importanță”. Karen Horney expune succint poziția „revizionistă”: „Presupunerea lui Freud (cea a unui instinct al morții) implică faptul că motivația ultimă pentru ostilitate sau distructivitate constă în impulsul de a distruge. Astfel, Freud transformă în contrarul său credința noastră că distrugem pentru a trăi: *noi trăim pentru a distruge*”. După Horney, vrem să distrugem pentru că „suntem sau ne simțim în pericol, umiliți, insultați”, pentru că vrem să ne apărăm „siguranța sau fericirea sau ceea ce ne apare ca atare”.

Din perspectivă umanistă, cea mai mare carență a lui Freud este nerecunoașterea spiritului și a spiritualizării umane, care sunt temele dominante la Dostoievski.

Neofreudienii – după cum arată H. Marcuse (1996, p. 251) – răstoarnă direcția interioară a teoriei lui Freud, mutând accentul de la organism la personalitate, de la fundamentele materiale la valorile spirituale. Ei insistă pentru mutarea accentului psihologic de la copilărie la maturitate, deoarece doar la nivelul conștiinței mature mediul cultural devine definibil ca determinând caracterul și personalitatea peste și deasupra nivelului biologic.

Obiecțiile principale ale „revizionistilor” față de Freud au fost rezumate de Herbert Marcuse (1996, pp. 229–230) după cum urmează. Freud a subestimat grosolan măsura în care individul și nevroza sa sunt determinate de conflictele cu mediul. „Orientarea biologică” a lui Freud l-a făcut să se concentreze asupra trecutului filogenetic și ontogenetic al individului: el considera caracterul ca fiind fixat esențialmente odată cu vârsta de șase sau șapte ani și interpreta destinul individului în termenii instinctelor primare și ai soartei lor, mai ales sexualitatea.

În contrast, neofreudienii mută accentul „de la trecut la prezent” (Clara Thompson), de la nivelul biologic la cel cultural, de la „constituția” individului la mediul său. S. Freud a fost rece, dur, distructiv și pesimist; a fost și ateu, chiar antiateu. El nu a înțeles că boala, tratamentul și cura sunt o problemă care ține de *relațiile interpersonale* în care personalități *totale* sunt angajate de ambele părți. Concepția lui Freud a fost predominant relativistă: el considera că psihologia „ne poate ajuta în stabilirea validității judecăților de valoare” (E. Fromm, 1947, p. 34). Prin urmare, psihologia lui nu conținea etică, sau doar etica lui personală. În plus, Freud vedea societatea ca fiind „statică” și considera că societatea se dezvoltă ca un „mecanism pentru controlarea instinctelor omului”, în timp ce neofreudienii știu, „din studiul comparativ al culturilor”, că „omul nu este înzestrat biologic cu impulsuri animalice, periculoase, fixate, și că singura funcție a societății nu

este de a controla aceste impulsuri”. Ei arată că „societatea nu este un set static de legi, instituite în trecut după uciderea tatălui primordial, ci mai degrabă este o rețea de experiențe și comportamente interpersonale, o rețea care crește, se schimbă și se dezvoltă” (apud H. Marcuse, 1996, p. 230).

Totuși s-ar putea să aibă *întrucâtva* dreptate Freud când afirmă că artiștii sunt oameni care pot evita nevroza și perversiunea prin *sublimarea* impulsurilor în opera lor. Freud ne atrage atenția asupra trăsăturilor sadomasochiste manifestate de către Dostoievski, ca și asupra faptului că era un jucător (de cărți și de ruletă) înrăit.

Interpretarea freudiană a personalității lui F.M. Dostoievski se sprijină mai cu seamă pe supoziția că dr. Mihail Andreevici Dostoievski, tatăl romancierului, era „deosebit de violent”. După mărturiile celor apropiați, era un om extrem de irascibil, impulsiv și orgolios, un medic ursuz și morocănos al spitalelor militare. După L. Grossman (1998, p. 8), caracterul și atmosfera de nesuportat creată de acesta în casă au întunecat copilăria și adolescența lui Dostoievski. De la vârsta de paisprezece ani, băiatul a resimțit mânia despotică a tatălui. Împărtășindu-i unuia dintre prietenii din Petersburg povestea vieții sale, Dostoievski i-a relatat pe larg despre atmosfera grea și lipsită de bucurii a copilăriei sale: „de altfel, în mod cert nu-i plăcea să vorbească despre tatăl său și mă ruga să nu-l întreb de dânsul”.

Freud presupune că starea de spirit a lui Dostoievski își avea originea în conflictul nerezolvat dintre revolta masculină (sadică) și supunerea feminină (masochistă) din cadrul relațiilor cu tatăl său, severitatea conștiinței *autopunitive* a lui Dostoievski derivând din punitivitatea tatălui.

Joseph Frank (1973), în biografia lui Dostoievski, se arată sceptic cu privire la interpretarea freudiană a personalității sale. Studiind în detaliu evenimentele petrecute în prima perioadă a vieții lui Dostoievski, el și-a dat seama că nu se putea bizui pe Freud la nivel pur factual (Anthony Storr, 1998, p. 116).

S. Freud uită *alte influențe* mai puțin psihanalitice, dar mult mai importante: condamnarea la ocnă, religia creștină și arhetipul rusesc. Apoi, genialitatea lui Dostoievski era înzestrată cu calități rar întâlnite: intuiția mistică, empatia împinsă până la intropatie, autoanaliza adâncurilor, polifonia personajelor, capacitatea de multiplicare a Eului etc.

4. Dostoievski – pionier al selfismului contemporan

După ce Gordon Willard Allport (1897–1967) introduce în psihologie, în 1961, conceptul de *proprium* (expresie a caracteristicilor nerepetabile ale personalității, un „simț al Sinelui”), psihologia umanistă și psihologia existențialistă studiază *Self-ul* și *Self-urile*, ajungându-se la un *selfism* aproape religios. Karen Horney (1885–1952) pune problema relației dintre *Self-ul* real și *Self-ul* idealizat. Erik H. Erikson se referă la *Self* în cadrul analizei crizelor de dezvoltare a personalității. Abraham Maslow (1908–1970) și Carl Ransom Rogers (1902–1987) – fondatorii psihologiei umaniste – introduc conceptul de *selfactualization*. Rogers stabilește relații de congruență și incongruență între *Self-ul* ideal și *Self-ul* real; tot el se referă și la un *Self anxious* (al temerilor). Harry Stack Sullivan (1892–1949) evidențiază rolul *Self-ului* în cele șase epoci ale dezvoltării (I. Mânzat, 2007, pp. 834–841, 904–906). John Lilly dezvoltă *teoria Self-ului adânc* (*The deep Self*, 1977) ca „un centru al ciclonului” în care este liniște și pace, cu toată furtuna din jur. Viktor Frankl (1905–1997) fundamentează o psihologie existențială și o hristoterapie având în centru *selftranscenderea*.

Multe din aceste teze și teorii moderne asupra *Self-ului* au fost întrevăzute și prevăzute de către psihologul F.M. Dostoievski. Astfel, cu un secol înainte de John Lilly, el cercetează *Sinele adânc*, cel mai adânc, fără să se teamă de adâncime: numai că în străfundurile Sinelui omul nu găsește o pace și o liniște absolute,

dar bate la porțile armoniei pe care n-o trăiește niciodată ca atare. Raskolnikov își distruge, prin săvârșirea celor două crime, *Self-ul* ideal (napoleonid) superdezvoltat și apoi este chinuit de *Self-ul* anxios care înăbușă *Self-ul* real. Într-o oarecare măsură, aceasta este evoluția *Self-ului* și în cadrul personalității accentuate a lui Aleksei-jucătorul. Mișkin (*Idiotul*), Stavroghin (*Demonii*) și Ivan Karamazov au *Self-ul* ideal în relație de incongruență cu *Self-ul* real și cad victime ale *Self-ului* anxios care îi împinge până în pragul nebuniei și al sinuciderii. De asemenea, *Self-ul* anxios devine dominator, chiar atotstăpânitor, în personalitățile accentuate (K. Leonhardt, 1972) ale unor personaje ca Nastasia Filipovna, Katerina Ivanovna, Kirillov etc.

La personajele dostoevskiene, la marea lor majoritate, dominant este *Self-ul* anxios, care uneori este înăbușit de *Self-ul* ideal neracordat la *Self-ul* real. Congruențele dintre *Self-uri*, în cazul personajelor sale, rămâne doar un deziderat, pentru că în tipologia dostoevskiană nu există personalități pe deplin echilibrate și desăvârșit armonioase. La toate *Self-urile* descrise de psihologii amintiți, Dostoevski mai adaugă încă unul, și anume *Self-ul mistic* care devine dominant în cazul starețului Zosima și al călugărului Alioșa Karamazov, sau influențează temporar și sporadic personalitatea lui Mișkin, Kirillov, Sonia Marmeladova, M.O. Rakitin (*Frații Karamazov*), episcopul Tihon (*Spovedania lui Stavroghin*), Șatov (*Demonii*). În *Self-ul mistic* dostoevskian, stăpânitor devine modelul divin-uman al lui Hristos, iar trăsăturile sale principale sunt: iubirea de aproapele și iubirea de departele (iubirea dușmanului cerută de Hristos în „Predica de pe munte”), smerenia, jertfirea și sacrificiul Sinelui, prețuirea spiritului înaintea trupului, asceza și rugăciunea ca o comunicare permanentă cu divinitatea, înțeleapta tăcere și viața strâmtorată („xeniteia”, cf. Ioan Scărarul), nevoința și exorcizarea gândurilor (analizată de Sfântul Evagrie), unificarea interioară a sufletului și spiritului, singurătatea (reculegerea), nevoia de spovedanie (confesiune). În *Self-ul mistic ortodox* se sădesc prin credință virtuțile creștine cardinale:

înțelepciunea (știința lucrurilor divine și umane, religia virtuților și scopul vieții), dreptatea întemeiată pe fraternitatea naturală dintre oameni, bărbăția sau curajul, cumpătarea, blândețea creștină (care potolește focul aprins al mâniei, așază liniștea în suflete și pacea launtrică), suferința și „*last but not least*”, smerenia ca temelie a tuturor virtuților.

Hristos așază „sărăcia cu duhul”, adică smerenia, la începutul drumului către fericire. Sfântul Augustin spune: „Cu cât mai înalt vrei să ridici edificiul virtuții, cu atât mai adânc sapă temelia smereniei”. Părintele D. Stăniloae (*Filocalia*, V) completează: „Smerenia, părând a fi o autoreeducare la nimic, este în fond o revenire a firii noastre la *starea de fereastră a infinitului* (subl. ns.) și de *încăpere goală* (subl. ns.) menită să se umple de lumina dumnezeiască. Fereastră de fapt nu există pentru sine, iar încăperea căreia îi transmite Dumnezeu lumina nu vede nimic fără lumină. Tot așa, omul, numai acceptând acest rol de a nu fi decât reflector și primitor al luminii dumnezeiești, are un destin măreț: acela de *a conviețui cu infinitul* (subl. ns.). Dacă se rușinează de acest rol și se umple de fumul propriu, nu mai poate vedea nimic, nici pe sine” (apud Justinian Cârstoiu, 1996, pp. 220–221).

Adevăratul smerit nu are mare încredere în forțele proprii, dar se încrede în Dumnezeu și în ajutorul Lui, găsind în El curajul și puterea pentru cele mai mărețe fapte, spre desăvârșirea sa. Dar, „bunul smereniei – susține D. Stăniloae (*Filocalia*, IV) – este greu de câștigat. Aceasta fiindcă este aducător de înălțare și este iubit de Dumnezeu și aflător în noi. Vei afla ușor într-un om lucrările multor virtuți. Dar, căutând în el mireasma smereniei, arareori o vei găsi. De aceea trebuie multă trezire pentru a dobândi bunul acesta”; „În sufletele smerite se odihnește Domnul, iar în inimile celor mândri, patimile de ocară. Căci nimeni nu le întărește pe acestea așa de mult împotriva noastră ca gândurile de mândrie. Și nimic nu dezrădăcinează așa de mult buruienile rele din suflet ca fericita smerenie. De aceea, pe drept, ea s-a numit și ucigătoare de patimi”.

Self-ul mistic, la Dostoievski, poate fi orientat spre spiritul *hristic* sau spre cel *demonic* sau spre *ambele*, ca de exemplu, la Kirillov, Șatov, Stavroghin, Raskolnikov, Ivan Karamazov. Iisus Hristos este *modelul* desăvârșirii creștine care se opune oricărui tip de model demonic. Nimeni nu poate înainta spre unirea tainică cu Dumnezeu pășind pe o altă cale decât a lui Hristos („Eu sunt Calea”, cf. Ioan, 14, 6), și nimeni în această unire nu poate ajunge dincolo de Hristos. Iisus Hristos este puntea întinsă de la Dumnezeu până la tărâmul umanității noastre, prin ipostasul Său cel unul care întrunește și natura dumnezeiască și pe cea omenească (D. Stăniloae). Hristos este modelul după care creștinul trebuie să-și întocmească viața. Imitarea vieții sale este recomandată cu insistență (cf. Coloseni, 2, 10). E. Cioran îl acuză pe Mișkin că îl *mămuțărește* pe Hristos. Cei la care stăpânește *Self*-ul mistic sunt „suflete cu dorire” (Paul Evdochimov, *Taina iubirii*, 1994, pp. 75–76). *Sfinții sunt suflete cu dorire*. Misticul este un „suflet cu dorire” și un ascet. Fiecare creștin poate și trebuie să fie ascet, înțelegând prin asceză „tot ceea ce în viața duhovnicească este deprindere, efort, luptă împotriva ta însuși și împotriva ispitelor din afară, strădanie pozitivă de perfecționare a activităților noastre spirituale” (Leon Bouvet, *L'ascèse dans Saint Paul*, Lyon, Librairie du Sacré Coeur, 1936, p. 17).

CAPITOLUL VIII

SPOVEDANIA – O PSIHANALIZĂ AVANT LA LETTRE

1. Mărturisirea și iertarea

Dostoievski a avut intuiția mistică a psihanalizei în folosirea spovedaniei (confesiunii religioase) ca metodă psihologică-literară de analiză spirituală. Spovedania este mai curând *spiritanaliză* decât psihanaliză.

Capitolul *Spovedania lui Stavroghin* („La Tihon”) din romanul *Demonii*, care face parte din *Carnetele scriitorului*, n-a fost inclus în edițiile antume ale romanului. *Demonii* apare în „Russki Vestnik”, pe parcursul anului 1871 (nr. 1, 2, 4, 7, 9, 10, 11) și în ultimele două numere (11, 12) ale anului următor. Dostoievski a vrut să-l intituleze inițial „Viața marelui păcătos” (tragedia lui Nikolai Stavroghin, „marele păcătos”). El a primit o lovitură dureroasă prin refuzul lui Katkov de a tipări capitolul central al romanului, „La Tihon”, apărut doar după revoluția din octombrie (farsa istoriei), în 1923, sub titlul *Spovedania lui Stavroghin*.

Cea mai celebră spovedanie este a lui Stavroghin, care i se confesează duhovnicului Tihon, dar în vasta operă a lui Dostoievski pot fi descoperite și alte spovedanii: a lui Kirillov, a lui Ippolit Terentiev, a lui Ivan Karamazov, a lui Versilov etc.

Francezul Jean Delumeau analizează dificultățile confesiunii catolice în *Mărturisirea și iertarea* (Paris, Fayard, 1990, trad. rom. 1998). În introducere, Delumeau arată că în vremea noastră și cei

mai înverșunați dușmani ai persoanei umane au recunoscut implicit statutul existențial al celui care mărturisește: este unic, de neînlocuit. La Dostoievski conștiința individuală și mărturisirea sunt legate una de alta. *Luciditatea asupra Sinelui* îi apare „terapeutului” și spiritologului rus Dostoievski ca un element de salvare a spiritului, o încercare de cucerire a sănătății psihice și spirituale. Or, după cum susține Delumeau, între „*cunoaște-te pe tine însuși*” al lui Socrate și cel al lui S. Freud a existat, ca *liant și multiplicator*, aportul enorm al confesiunii.

J. Delumeau (1998, p. 7) evidențiază măsura în care „sfaturile către confesori” au făcut să progreseze, în psihologia colectivă, imaginea „modernă” a tatălui; sfaturile cer confesorilor (duhovnicilor) să fie ca „părinți” pentru păcătoșii care se spovedesc. „Părintele” are întotdeauna un atribut legat de blândețe și de iertare. „Nu este vorba de *pater familias* care poruncește autoritar în sânul familiei, ci de personajul evanghelic care fuge în întâmpinarea fiului risipitor, îl îmbrățișează cu căldură și îl reintegrează în casa comună.” Așadar, adesea, *confesionalul* (catolic) a vrut să fie și a constituit cu siguranță unul din locurile bunăvoinței părintești: François René Chateaubriand (1768–1848) a amintit-o într-un pasaj celebru din *Mémoires d'autre tombe* (*Memorii de dincolo de mormânt*, Paris, 1966, pp. 64–65).

În confesiunea catolică sau în spovedania ortodoxă *mărturisirea* a condus la evaluarea păcatelor, aprecierea căinței și obținerea iertării. Spovedania este un proces complicat care începe cu *mărturisirea păcatelor* și, în cel mai autentic spirit creștin, se încheie cu *iertarea*. Psihanaliza freudiană provoacă mărturisirea, dar nu are în vedere iertarea greșelilor.

Spovedania creștină a vrut să liniștească, însă, ca și psihanaliza, *după ce l-a neliniștit pe păcătos*. Spre deosebire de psihanaliză, spovedania a iertat fără încetare; dar nu tot ea a prelungit și dincolo de respectul față de intimitate numărul și circumstanțele păcatelor? Spovedania a modelat conștiința, a subordonat inconștientul, a făcut să progreseze interiorizarea și simțul răspunderii,

dar tot ea – observă J. Delumeau (1998, p. 8) – a dat naștere la maladia scrupulului și din acuza ei asupra a milioane de credincioși „a apăsător un jug foarte greu”.

Subliniem o diferență psihologică fundamentală: diferența de natură între o destăinuire voită și o mărturisire autoritar decretată (J. Delumeau, *Ce que je crois*, Paris, Gasset, 1985, p. 97). Aceasta este diferența psihologică dintre ortodoxie și catolicism. Spovedania ortodoxă se face de bunăvoie, cu acordul liber al credinciosului, ca o obligație personală și nu ca o obligație impusă de autoritatea Bisericii. Biserica catolică a făcut *obligatorie* confesiunea privată în fiecare an, cerându-le credincioșilor mărturisirea detaliată a tuturor păcatelor „de moarte”. Prin această obligativitate trăirea religioasă cotidiană a fost zdruncinată, iar preoții și laicii s-au văzut confrunțați cu multiple dificultăți legate de evaluarea greșelilor și stabilirea căilor căinței.

În *Păcatul și frica* (Paris, 1983, trad. rom. 1998), Delumeau arată că prin confesiunea periodică omul își poate elimina dispozițiile proaste și bolile purtătoare de damnație: „De ce să-ți fie frică de confesiune, barcă de salvare întotdeauna disponibilă în toiul furtunilor vieții?” Și la Dostoievski spovedania are rolul și funcția unei „bărce de salvare” în caz de furtună! (Stavroghin, Kirillov, Raskolnikov).

Spovedania dostoievskiană intervine în situațiile în care starea de tensiune și nervozitate atinge un nivel maxim, în care frământările și chinurile spirituale devin insuportabile. Rușinea și grija față de propria imagine sau sentimentele narcisice îl paralizează pe cel care se spovedește, „Rușinea este cea mai obișnuită piedică a confesiunii” (*Conferințele ecleziastice* din Amiens, 1695). Jean Gerson remarca și el că rușinea, pricina atâtor chinuri ale conștiinței, se manifestă în special cu prilejul păcatelor sexuale și le paralizează cu deosebire pe femei; de aceeași dificultate se lovește și psihanaliza. Atât de mari sunt umilința și rușinea inerente mărturisirii, încât unii duhovnici (starețul Zosima) au văzut în ea

principala *ispășire a păcatului* și au acordat absolvirea imediat după mărturisire.

J. Delumeau (1998, pp. 20–34) se referă la o „obstetrică spirituală” (ni se pare o alăturare nefericită de termeni), expresie comună lui Gerson și Francisc Xavier, ca la o naștere cu dureri a mărturisirii. De la Sfântul Toma d’Aquino la Sfântul Alfons de Liguori, *directori de conștiință*, pornind de la propria lor experiență, îi îndeamnă deseori pe confesori la bunăvoință. „Confesorul, scrie Gerson, trebuie să evite cu cea mai mare grijă să se arate de la început auster, aspru și exigent: pentru că în fața unei asemenea atitudini imediat se închide gura păcătosului încăpățânat. Să înceapă prin a se exprima cu bunăvoință, chiar în cazurile în care natura păcatelor ar părea să ceară o astfel de severitate, până când se stabilește un fel de încredere reciprocă.”

Sfântul Antonin [dominican și arhiepiscop de Florența, al cărui manual, *Defecerunt. Confesionale*, a cunoscut nouăsprezece ediții incunabule] îl sfătuiește pe confesor să fie un „inchizitor priceput” și să obțină mărturisirile cu înțelepciune și dibăcie. Găsim, sub condeiul Sfântului Antonin, recomandarea adresată preotului de a se implica în mărturisirea păcătosului: „Să participe la suferință, dacă vrea să împărtășească suferința” (apud J. Delumeau, 1998, p. 20). *Împărtășania* nu implică oare împărtășirea suferinței păcătosului?

Adjectivele „blând” și „binevoitor” ne trimit la recomandările Sfântului Toma d’Aquino, potrivit căruia confesorul trebuie să fie „*dulcis, affabilis, atque suavi, prudens, discretus, mitis, pius atque benignens*” (blând, afabil, îngăduitor, prudent, discret, amabil, pios și bun). Episcopul spaniol Andreas de Escobar (în *Modus confidenti*, secolul al XIV-lea) explicitează după cum urmează sensul celor opt adjective propuse de Sfântul Toma: confesorului îi revine sarcina de a fi „blând când îndreaptă”, „prudent când îndrumă”, „milos când pedepsește”, „binevoitor când pune întrebări”, „amabil când sfătuiește”, „discret când impune penitența”, „blând când ascultă”, „plin de bunătate când absolvă”. Sfântul Jean Eudes

(Lyon, 1669, p. 102) precizează: „Principală și cea mai necesară calitate a unui confesor este mila. El trebuie să fie plin de milă, de blândețe, de îndurare, o întruchipare a bunătății”. În acest curent, toți oamenii exaltă triplul rol al confesorului: de „medic”, de „judecător” și de „părinte”. Ei adaugă, uneori, că el este și „doctor”, pentru a-i învăța pe credincioșii neștiutori.

Această „milă”, care ne permite să înțelegem dificultățile psihologice ale penitentului, îi îndeamnă pe specialiștii confesiunii, cei mai deschiși și cei mai binevoitori, să preconizeze o adevărată „tactică” de ascultare și interogare a păcătosului. Confesorul, declară Guy de Montrocher, este „ca un medic spiritual care primește un bolnav al sufletului” (apud J. Delumeau, 1998, p. 26). Nu este oare Dostoievski un astfel de *medic spiritual* când descrie bolile sufletului lui Stavroghin, Mișkin, Raskolnikov, Kirillov, Ivan Karamazov, Goliadkin etc.? Medicul sufletului (confesorul) trebuie ca, prin cuvinte cucernice și blânde, să-l îndemne pe păcătos la căință, amintindu-i patimile lui Hristos și foloasele răscumărării. Să-i arate că Hristos îi iubește cu deosebire pe păcătoșii care se căiesc, ca David, Petru, Pavel, Maria Magdalena și tâlharul cel bun.

Psihologic, una dintre dificultățile spovedaniei este creată nu numai de prăpastia dintre un judecător și un vinovat, ci și de faptul că nu există confidență decât dintr-o singură parte. Dacă mărturisim o greșeală gravă unei rude sau unui prieten ales de noi, o facem pentru că suntem siguri de afecțiunea persoanei respective. Dar și pentru că o cunoaștem bine, suntem la curent cu slăbiciunile ei, pentru că schimbul va fi *reciproc*, fiecare va fi deschis față de celălalt, iar cei doi parteneri ai dialogului vor fi *pe picior de egalitate*. Comunicarea (*cuminecarea*, cf. C. Noica) se stabilește datorită acestei *punți* între ei. Din propria sa experiență de ocnaș, de om al subteranei, Dostoievski a înțeles *nevoia de reciprocitate*. Lipsa inversiunii și reciprocității este una din carențele psihaanalizei freudiene. Francisc Xavier sfătuiește să te recunoști păcătos în fața unui penitent.

Confesiunea (spovedania) este „biciul demonilor, care închide intrarea în iad și îi deschide păcătosului poarta paradisiului” (Jeanmaire, 1859, I, pp. 179–181). Într-un *Traité de la componction (Tratat al căinței)*, redactat și publicat în 1696 de un carmelit, Dumnezeu-Tatăl îi spune păcătosului: „Nu există păcat, oricât de enorm, care să nu-și găsească leacul în sângele fiului meu, după cum nu există niciunul, oricât de îndelungat, care să nu fie șters prin harul meu, atunci când păcătosul se îndoaiește cu adevărat” (apud J. Delumeau, 1998, p. 37). *Dostoievski creștinul, spre deosebire de Freud ateul, credea în căință*. Căința este o cale pentru ușurarea sufletului și o metodă de asceză purificatoare. Căința îi aduce păcătosului o mare mângâiere, o pace interioară, fie ea și trecătoare, parcă îl eliberează.

Este adevărat însă că uneori Dostoievski manifestă o răutate criminală față de personaj și mai ales față de cititor: spovedania este uneori o *muncă de călău* prin care conștiințele sunt torturate (Stavroghin).

Analizând psihologic motivele căinței, J. Delumeau se referă la *contriție* și *atriție*. Primul cuvânt vine de la *contero* care înseamnă „a zdrobi”, „a nimici”, iar al doilea de la *attero* – „a freca”, „a slăbi”, „a consuma”. Inima păcătoșilor era „zdrobită” de contriție sau „chinuită” de atriție. Astfel motivul căinței lor putea fi: a) dragostea de Dumnezeu (contriția) sau b) urâtenia păcatului și frica de infern (atriția). Pentru Sfântul Toma d’Aquino contriția este căință desăvârșită: libertatea noastră, peste care s-a revărsat harul, se înalță atunci la nivelul milei și își regretă păcatele din dragoste de Dumnezeu. Cât despre atriție, ea nu poate decât să pregătească coborârea harului și să croiască drum contriției prin gândul la pedepsele meritate. Firește Sfântul Toma este și el „contriționist”. Pentru el, ca și pentru predecesorii săi, nu există vreo dată iertarea păcatelor fără contriția din dragoste. Îndrăznim să presupunem că și Dostoievski este cel mai adesea „contriționist”, deși el nu este niciodată consecvent. În orice caz, recunoaștem că o asemenea doctrină sporește considerabil rolul absolvirii pentru

cel mai mare confort psihologic al credincioșilor, mai siguri astfel de iertarea divină, chiar și atunci când nu simt în ei decât un început de contriție.

Martin Luther (1483–1546) respinge cu strălucire doctrina romană asupra confesiunii. Potrivit reformatorului german, ea poate fi folosită pentru a liniști, dar nu este necesară în mod obiectiv pentru iertarea păcatului. Ea trebuie să fie liberă, fără enumerarea obligatorie a păcatelor. În plus, Luther spulberă toate dezbaterile anterioare despre atriție și contriție. Prima nu-i decât o „ipocrizie” care îl face pe om un păcătos mai mare. A doua nu poate fi decât posterioară harului. Omul corupt, de la Adam, este incapabil de la sine de o mișcare de adevărată dragoste față de Dumnezeu. Deci nu contriția absolută. Totul este să credem în iertarea lui Hristos (cazul Raskolnikov, Sonia, Mișkin).

„Crezi cu tărie că ești absolvit și că vei fi cu adevărat o arcă salvatoare”; este un cântec de jale intonat cu răutate, dispreț și voluptate.

2. Spovedania lui Stavroghin (făcută părintelui Tihon)

Dostoievski este încredințat că spovedania „demonului” Stavroghin este produsul satanei care-și stăpânește victima și strigătul unui suflet chinuit, însetat de pocăință și de pedeapsă; este un „aliaj” al extremelor, o pendulare între infern și paradis, între stări extatice, „reci” și „fierbinți”.

Stavroghin s-a hotărît să meargă la mănăstirea închinată Fecioarei de la Spasso-Evfimi, la ieșirea din oraș, lângă râu, pentru a se spovedi episcopului pensionar Tihon care trăia retras în această mănăstire. Tihon era un bărbat înalt și slab, în vârstă de vreo cincizeci de ani, îmbrăcat într-un anterior ordinar, cu o figură cam bolnăvicioasă, o privire stranie, timidă, cu un zâmbet nehotărât pe buze (Dostoievski, 1981, pp. 848–849). De Tihon, N.V. Stavroghin auzise pentru prima oară de la Șatov și pe seama

lui culesese mai apoi informații destul de contradictorii. Atât cei care îl iubeau pe Tihon, cât și cei care nu-l iubeau treceau sub tăcere ceva, voiau parcă să ascundă o slăbiciune, o manie nevinovată. Stavroghin aflase că locuia la mănăstire de șase ani și că era deseori vizitat de oameni din popor, dar și de oameni de cel mai înalt rang, că avea admiratori înfocați, chiar la Petersburg, și mai ales admiratoare. Dar el auzise pe un om cuvios și vârstnic declarând: „Tihon ăsta este aproape nebun; în orice caz, este un om neînsemnat și, fără îndoială, un bețiv”. Dostoievski îl apără arătând că „această ultimă învinuire era cu desăvârșire neîntemeiată și că Tihon suferea numai de reumatism la picioare și uneori de convulsii nervoase”. Starețul mănăstirii nutrea față de Tihon un simțământ de ostilitate și dezaproba viața lui lipsită de strictețe și „ereziile lui”. Și călugării se purtau cu episcopul bolnav, dacă nu cu dispreț, cel puțin cu oarecare familiarism.

„*Psiholog blestemat*”, Tihon face radiografia clară a sufletului eroului găsit incurabil. Deși are virtuți de psihanalist, Tihon nu reușește să-l tămăduiască pe Stavroghin, deși sondează adânc în spiritul acestuia, până în inconștientul ancestral și chiar dincolo de el, până într-o zonă a străfundurilor Sinelui în care nu se mai despart inconștientul și conștiința, preconștientul și supraconștientul; toate aceste dimensiuni formează un aliaj enigmatic. De la Tihon, demonicul Stavroghin pleacă *definitiv condamnat*, deopotrivă prin faptă (violarea fetei Matrioșa, mărturisită aici pentru prima oară) și verdict. Batjocorirea Matrioșei îi pecetluise deja destinul, după cum analizatul o știa prea bine: „Stă scris în cartea dumneavoastră – spune el, adresându-se duhovnicului pe post de psihanalist – că nu există crimă mai mare decât să batjocorești acești copii mici”. Psihanaliza lui Tihon, care nu întârzie să înțeleagă că remușcarea lui Stavroghin era inoculată cu mândrie și ură, nu face decât să confirme o sentință deja dată. Cel în care Stavroghin căuta „pe omul mai puternic decât el”, „în stare să mute munții din loc”, îl întâmpină „cu o figură cam bolnăvicioasă”, cu „o privire cam stranie, timidă”.

Ridicolul lui Stavroghin în scena confesiunii decurge chiar din ușurința „cinică” („sunteți un cinic grosolan”, îi va spune duhovnicul penitentului său) cu care Tihon îi citește în suflet și îi prevede viitoarele acțiuni. Ca ultim remediu, îi recomandă „un pustnic”, „un ascet” de o neasemuită „înțelepciune creștinească” și penitența de a rămâne sub autoritatea acestuia „timp de cinci sau șapte ani”.

Stavroghin povestește cum, ofițer în rezervă fiind, se deda desfrâului în care nu găsea nicio plăcere, se complăcea în rușinoasa voluptate a chinuirii Matrioșai, o preadolescență de care și-a bătut joc și cum aceasta s-a spânzurat în preajma lui; după care el s-a așezat la masă cu prietenii flecărind și *bându-și ceaiul liniștit*.

Stavroghin i se spovedește lui Tihon folosind fraze scurte, frânte, uneori chiar greu de înțeles, spunându-i că avea halucinații ciudate, mai ales noaptea.

„– Sunt tot eu, sunt diferite aspecte, asta e tot. Fiindcă am adăugat această propoziție, veți gândi cu siguranță că eu continui să mă îndoiesc și că *nu sunt sigur dacă sunt într-adevăr eu și nu dracul* (subl. ns.).

Tihon îl privi întrebător.

– Și... îl vedeți într-adevăr? rosti el. Vreau să spun, fără să păstrați deloc ideea că n-ar fi decât o halucinație înșelătoare și bolnăvicioasă? Vedeți într-adevăr o imagine oarecare?

– Este curios că stăruieți atât asupra acestui lucru, când eu v-am și explicat ce văd, răspunse Stavroghin, a cărui enervare creștea din nou la fiecare cuvânt... Văd în mod limpede, așa cum vă văd pe dvs. ... uneori văd și nu sunt sigur că văd, cu toate că știu că este adevărul: sunt eu sau este el... Prostii! Dar vă este oare imposibil să admiteți că ar fi dracul? adăugă el râzând și căpătând prea brusc un ton zeflemitor. Este mai potrivit cu profesiunea dvs.?

– Este mai probabil că este vorba de boală, cu toate acestea...

– Cu toate acestea?

– Demonii există, fără îndoială; dar pot fi concepuți în chipuri diferite.

– Din nou ați plecat ochii, reluă Stavroghin pe un ton enervat și batjocoritor, pentru că vă este rușine pentru mine că aș putea

crede în dracul; dar făcând pe incredulul vă pun cu viclenie întrebarea: există el într-adevăr sau nu?

Tihon avu un zâmbet vag.

– Nu vă stă deloc bine să plecați ochii: nu este firesc, este ridicol, este nemanierat. Ei bine, pentru a compensa această grosolănie, am să vă spun serios, cu nerușinare: da, cred în diavol, cred în mod canonic; cred în dracul personal, și nu alegoric... trebuie să fiți deosebit de fericit.

Izbucni într-un râs forțat, nervos. Tihon îl fixă curios, cu o privire foarte blândă, oarecum timidă parcă.

– Credeți în Dumnezeu? aruncă brusc întrebarea Stavroghin.

– Cred în Dumnezeu!

– Dar stă scris: dacă crezi și poruncești muntelui să se miște, el se va supune... prostii de altfel! Sunt curios să știu totuși: puteți transporta un munte?

– Da, dacă Dumnezeu ordonă aceasta, rosti cu rezervă și blândețe Tihon, plecând din nou ochii” (Dostoievski, 1981, pp. 853–854).

După o lungă conversație între confesor și confident, Stavroghin tresări și spuse fără nicio reținere:

„– Ascultați, mie nu-mi plac psihologii și spionii, cel puțin aceia care vor să se bage în sufletul meu. Nu chem pe nimeni, n-am nevoie de nimeni, mă voi aranja singur. Credeți că mi-e frică de dvs.? Ridică glasul și-și îndreptă capul într-o mișcare de sfidare: sunteți sigur că am venit să vă mărturisesc un secret teribil și îl așteptați cu toată curiozitatea pioasă de care sunteți în stare. Ei bine, aflați că nu vă voi revela nimic, niciun secret, pentru că nu am nicio nevoie de dvs... pentru că nu există niciun secret... Numai imaginația dvs...”

Tihon îl privi ferm.

– Ați fost uluit să vedeți că Mielul preferă pe cei reci celor căldicei, spuse el, nu vreți să fiți căldicel. Simt că o hotărâre extraordinară, poate oribilă, pune stăpânire pe dvs. Vă implor, nu vă mai chinuiți și spuneți tot” (Dostoievski, 1981, p. 857).

Apoi Stavroghin, cu mâinile tremurânde, trase din buzunarul de sus al redingotei câteva foi imprimare și le puse pe masă. Erau

cinci foi de hârtie de scrisori legate, format mic, care fuseseră tipărite în taină în străinătate, în vreo tipografie rusească clandestină probabil. La prima vedere foile semănau mult cu niște proclamații. În cap se citea: *Din partea lui Stavroghin*.

După părerea lui Dostoievski (1981, p. 859) acest document este *opera bolii, opera diavolului care a pus stăpânire pe sufletul acestui om*: „... Ceea ce predomină în acest document este *nevoia teribilă și sinceră a pedepsei, nevoia crucii, a supliciului public* (subl. ns.). Însă această sete de răstignire chinuiește o ființă care nu crede în cruce... Pe de altă parte, în aceste foi există ceva violent, provocator, o asemenea sfidare, cu toate că ele au fost scrise cu altă intenție. Autorul (Stavroghin) declară că el «n-a putut» să nu scrie, că a fost «obligat», și asta este posibil. El ar fi fost fericit să poată îndepărta acest potir; dar asta i-a fost într-adevăr imposibil, și atunci a profitat de acest prilej ca să dea curs violenței lui. Da, bolnavul se zbate în patul său și încearcă să înlocuiască o durere cu alta. Și iată că i se pare că lupta împotriva societății îi va aduce o oarecare ușurare și el o sfidează... E vorba pentru autor de a provoca cât mai repede un adversar oarecare...”.

Iată deci ce citi Tihon (redăm în continuare doar unele fragmente ale spovedaniei scrise de Stavroghin):

„Eu, Nikolai Stavroghin, ofițer în retragere, am petrecut anii 186... la Petersburg, dedându-mă desfrâului în care nu găseam nicio plăcere. Aveam pe atunci, pentru o anumită perioadă, trei apartamente: într-unul locuiam cu o servitoare care avea grijă de menajul meu; Maria Lebeadkina, astăzi soția mea în fața legii, locuia tot acolo. Închiriasem alte două locuințe pentru a-mi primi acolo amantele: într-una primeam pe o doamnă care mă iubea și în cealaltă servitoarea, camerista ei; și dorința mea în vremea aceea era de a le face pe amândouă să se întâlnească la mine... Cunoscând bine caracterul lor, prevedeam o mare distracție din această glumă stupidă. Pentru a pregăti bine această întâlnire, trebuia să mă duc deseori într-unul din aceste două apartamente, situat într-o casă mare... acolo venea camerista... Proprietarii mei

ocupau o altă cameră, mai mică, atât de mică încât ușa care ne despărțea trebuia întotdeauna să rămână deschisă; era exact ce doream. Bărbatul, într-un caftan lung, lucra într-un birou; pleca dimineața și nu se întorcea decât noaptea. Femeia, în vârstă de vreo patruzeci de ani, cosea și repara haine vechi; ieșea deseori ca să-și ducă lucrul la clienți. Eu rămâneam deci singur cu fiica lor, o copilă. O chema Matrioșa. Mama ei o iubea, însă o bătea des și o înjura, așa cum este obiceiul la acești oameni. Această fetiță mă servea și făcea curat în cameră..." (Dostoievski, 1981, p. 860).

„Într-o zi îmi dispăru de pe masă briceagul; n-aveam nevoie de el de altfel; nu-mi folosea la nimic. Am vorbit despre asta cu proprietăreasa mea, fără să bănuiesc deloc că-și va biciui fiica; dar ea o înhățase din cauza unei cârpe care se rătăcise și o bănuia pe fetiță că s-ar fi folosit de ea pentru a face o păpușă; o trăsese chiar de păr... Era o blondă palidă, cu pistrui, o față obișnuită; dar avea în ea ceva foarte copilăros și calm, extrem de blând și de calm. Mama fu nemulțumită că fiica nu-i făcu reproșuri și tăcu; exact atunci veni istoria cu briceagul. Femeia fu cuprinsă de furie că-și bătuse fiica pe nedrept, apucă nuiua și biciui copilul până la sânge, chiar sub ochii mei, cu toate că împlinea aproape doisprezece ani. Matrioșa nu țipă sub lovituri, desigur pentru că eram eu acolo; dar la fiecare lovitură hohotea straniu; continuă să hohotească încă o oră întreagă. Execuția odată terminată, am descoperit deodată briceagul pe pat, sub cuvertură; îl băgai în tăcere în buzunarul jilecii și, când ajunsei afară, îl aruncai în stradă, pentru ca nimeni să nu știe nimic. Am simțit imediat că am comis o lașitate, dar am simțit și o anumită plăcere (subl. ns.), căci o idee îmi trecu brusc prin minte și mă arse ca un fier roșu; am reflectat îndelung asupra ei. În această privință voi remarca că deseori fusesem stăpânit aproape până la nebunie de diverse sentimente urâte... Chiar când intensitatea lor mă consuma, când ele atingeau cel mai înalt grad, eu puteam întotdeauna să le înving, să le opresc, dar rareori voiam s-o fac. Declar în același timp că nu încerc să pledez pentru iresponsabilitate, invocând influența mediului sau a bolii" (Dostoievski, 1981, pp. 861-862).

„Am așteptat după aceea două zile. După ce plânsese, copila deveni și mai tăcută; împotriva mea sunt sigur că nu avea niciun

sentiment urât, cu toate că, cu siguranță, simțea o oarecare rușine că a fost astfel pedepsită sub ochii mei. Însă ea, copil supus, *se autoacuză* (subl. ns.) de această rușine. Indic asta pentru că este foarte important pentru povestirea mea... Am petrecut apoi trei zile în apartamentul meu principal. Era o casă mobilată, unde se respira un miros urât de mâncare, întotdeauna plină de lume: mici funcționari, angajați fără slujbă, doctori fără clientelă... Întotdeauna atenți față de mine. Îmi amintesc de tot. Trăiam în această Sodomă foarte solitar, *solitar în interior* (subl. ns.), dar întotdeauna înconjurat de o bandă zgomotoasă de «camarazi» extrem de devotați și care mă adorau aproape, din cauza portmoneului meu. Cred că făceam cu toții multe mârșavii... Repet. *Mă gândeam chiar cu oarecare plăcere la ideea de a fi deportat în Siberia* (subl. ns.). *Mă plictiseam* (subl. ns.) în așa măsură încât aș fi putut chiar să mă spânzur; dacă nu m-am spânzurat este pentru că mai speram ceva, ca în tot lungul vieții mele. Îmi amintesc că mă îndeletniceam atunci cu *teologia* (subl. ns.), chiar foarte serios, și că parvenisem să mă distrez întrucâtva; dar mă plictiseam și mai mult după aceea. Cât despre sentimentele mele pentru obște, ele se reduceau la dorința de a face ca totul să sară în aer, numai dacă asta ar fi meritat truda. De altfel, fără nicio răutate, ci numai pentru că *mă plictiseam mult* (subl. ns.)...” (Dostoievski, 1981, pp. 862–863).

După această autoanaliză severă și fără menajamente, Stavroghin relatează, în continuare, curgerea evenimentelor, referitoare mai ales la relațiile sale cu minora Matrioșa.

„Mai trecură trei zile și mă întorsei pe strada Gorohovaia. Mama se pregătea să plece cu un pachet mare; tatăl nu era acasă, firește; rămâneam deci *singur cu Matrioșa* (subl. ns.). Ferestrele (dinspre curte) erau deschise. Erau mulți meșteșugari în casă și toate etajele răsunau de zgomotul ciocanelor și al cântecelor. Se scursese o oră. Matrioșa stătea în colțul ei așezată pe o băncuță; cosea ceva, cu spatele la mine. Deodată începu să cânte încet, foarte încet; asta i se întâmpla uneori. Mă uitai la ceas; era ora două. *Inima* începu să-mi bată foarte tare. Mă ridicai și mă apropiai încet de Matrioșa. Ferestrele erau împodobite cu mușcate;

soarele era arzător. Mă așezai în tăcere lângă ea pe podea. Ea tresări, cuprinsă de o teamă îngrozitoare în primul moment, și se ridică brusc. Îi luai mâna și i-o sărutai, o făcu să se așeze din nou pe băncuța ei și o privii fix în ochi. Faptul că îi sărutasem mâna o făcu să râdă ca un copil; dar numai un moment, pentru că se ridică din nou cuprinsă de o astfel de spaimă, încât fața i se convulsionă. Mă privi cu ochii cumplit de ficși, în timp ce buzele începură să-i tremure, ca și când ar fi fost gata să plângă. Dar nu strigă. Îi mai sărutai o dată mâna și o luai pe genunchi. Ea avu atunci o mișcare bruscă de recul și surâse, dar cu un *surâs rușinat, oblic* (subl. ns.). Toată fața ei se făcu roșie de rușine. Eu nu încetam să râd și să-i murmur ceva. În fine, se produse un fapt atât de straniu, încât nu-l voi uita niciodată și care mă buimăci. Copila îmi înconjură gâtul cu amândouă brațele și începu să mă sărute cu patimă. Părea subjugată. Mă ridicai *aproape furios* (subl. ns.): gestul acesta din partea micii făpturi îmi fu foarte neplăcut din cauza *milei* (subl. ns.) pe care o simții subit...” (Dostoievski, 1981, pp. 863–864).

Foaia se oprea aici și fraza se întrerupea și apoi Stavroghin ezită să-i înmâneze lui Tihon foaia următoare spunând: „Ah! Voi, aștia, călugării, bănuți imediat cele mai îngrozitoare mârșăvii. Călugării ar fi foarte buni judecători de instrucție...” (Dostoievski, 1981, p. 864). Tihon făcu semnul crucii și Stavroghin îi dădu a treia foaie care începea așa:

„... Fu un moment de *adevărată groază* (subl. ns.), deși nu prea intens. Eram vesel în dimineața aceea și foarte bun față de toți, și «banda» mea era foarte satisfăcută de mine, dar i-am părăsit pe toți și m-am dus pe strada Gorohovaia. Am întâlnit-o jos, la intrare. Se întorcea de la prăvălie unde fusese să cumpere ciocoare. Văzându-mă, se repezi pe scări, pradă unei groaznice temeri. Nici nu era temere, ci o *teroare mută, paralizantă* (subl. ns.), pe care o simțea. Totul era deci încă liniștit. Ea se ascunsese într-un colț și nu se mai arătă în timpul pe care îl mai petrecui în casă. După o oră ieșii. Dar seara mi-a fost din nou teamă, și de data aceasta mult mai tare. Cel mai penibil pentru mine în această teamă era faptul că *eram perfect conștient de ea* (subl. ns.). Nu

cunosc nimic mai penibil și mai atroce. Niciodată până atunci *n-am știut ce este frica* (subl. ns.) și niciodată de atunci nu am simțit-o. În acel moment însă mi-era frică, *tremuram chiar* (subl. ns.). Eram perfect conștient de asta, cât și de umilirea mea. *Dacă aș fi putut, m-aș fi omorât* (subl. ns.). Dar nu mă simțeam *demn de moarte* (subl. ns.). De fapt, nu din această cauză nu m-am omorât, ci tot din cauza fricii. *Uneori te omori de frică, dar se întâmplă ca tot de frică să continui să trăiești* (subl. ns.). Omul începe prin a nu îndrăzni să se omoare, și apoi actul devine imposibil. Mai mult, seara, la mine, *am simțit o astfel de ură împotriva copilei încât am hotărât să o omor* (subl. ns.). Din zori am alergat cu această idee în cap pe strada Gorohovaia. În timp ce mergeam *îmi reprezentam* (subl. ns.) cum am s-o omor și cum am s-o batjocoresc. Ura mea se întetea în special la amintirea surâsului ei: în mine creșteau disprețul și dezgustul pentru felul în care se aruncase de gâtul meu, *imaginându-și nu știu ce* (subl. ns.). Dar traversând strada Fontanka mi se făcu rău. În același timp *o nouă idee* (subl. ns.) îmi apăruse în minte, teribilă și *cu atât mai teribilă cu cât aveam conștiința ei* (subl. ns.). Reîntors la mine mă culcai tremurând de febră și în prada unei astfel de groaze că *ajunsei să nu mai urăsc copila* (subl. ns.). Nu mai voiam s-o omor și asta era tocmai noua idee de care îmi dădusem seama traversând strada Fontanka. Atunci am înțeles pentru prima oară că, *dacă frica este extremă, ea gonește ura și chiar orice dorință de răzbunare* (subl. ns.)” (Dostoievski, 1981, pp. 865–866).

După aceste frământări interioare, după această avalanșă de emoții și sentimente contradictorii, după acest intens chin sufletească Stavroghin se hotărî să termine o dată cu toate și să părăsească Petersburgul. Dar când se duse pe strada Gorohovaia ca să-și anunțe plecarea, o găsi pe proprietăreașă într-o mare durere și o mare agitație:

„Matrioșa era bolnavă de trei zile și delira toate nopțile. Desigur, o întrebai imediat ce spunea în delirul ei (noi vorbeam foarte încet în camera mea). «Niște lucruri îngrozitoare», îmi șopti mama: «*L-am omorât pe Dumnezeu*». Îi propusei să aduc un doctor pe cheltuiala mea, dar ea refuză: «*Dumnezeu o să ne ajute,*

asta o să treacă de la sine; de altfel n-a stat culcată tot timpul; mai adineaori am trimis-o undeva». Mă hotărâi s-o văd pe Matrioșa singură, și cum gazda mea scăpase în conversație că va trebui să meargă în târg, hotărâi să mă reîntorc seara. *Nu știam de altfel sigur de ce și nici ce voiam să fac* (subl. ns.).

Luai cina la restaurant, apoi la cinci și un sfert mă întorsei. Intram oricând cu cheia mea. Matrioșa era singură; era culcată în spatele unui paravan pe patul mamei ei și am remarcat că a ridicat capul să vadă cine intră, dar tăcu ca și cum n-ar fi fost nimic. Ferestrele erau deschise; aerul era cald, chiar fierbinte. Făcui câțiva pași, apoi mă așezai pe canapea. Îmi amintesc totul până în ultimul moment. Simțeam o mare satisfacție să nu vorbesc cu Matrioșa și *s-o fac astfel să tânjească nu știu de ce* (subl. ns.). Am așteptat o oră întreagă, și deodată am auzit-o ridicându-se brusc din spatele paravanului... Dar curând am remarcat că Matrioșa nu se temea deloc de mine și că probabil delira. Dar nu! nu era nici delir. Ea începu deodată *să clatine capul așa cum fac oamenii foarte naivi și care nu au maniere* (subl. ns.) când adresează cuiva un reproș; apoi *își ridică brusc pumnul și mă amenință cu el de departe* (subl. ns.). În primul moment acest gest mi se păru ridicol, dar nu am mai fost în stare să-l suport mai departe; mă ridicai brusc și mă apropiiai de ea, îngrozit. Fața ei exprima o *disperare* (subl. ns.) greu de văzut la o ființă atât de mică; continua să mă amenințe cu pumnul și să clatine capul în semn de reproș..." (Dostoievski, 1981, pp. 867–868).

După aceea, Stavroghin observă că fetița se furișă într-o magazie mică, „un fel de coteț”, de unde nu mai ieși. Îi trecu prin cap gândul că Matrioșa și-a pus capăt zilelor; dar nu făcu nimic ca s-o împiedice și nu avea altă voință decât „de a observa tot”. După un lung răstimp, pe înserate, se îndreptă spre magazie, privi îndelung printr-o crăpătură „fiindcă era întuneric în magazia aceea. Nu era beznă totuși; așa că în cele din urmă am zărit ce voiam” (Dostoievski, 1981, p. 870).

Apoi Stavroghin face ceea ce pare de necrezut și absurd, se dovedește mai mult decât cinic, un *demon hiperlucid*, lipsit de orice sentimente omenești: „Mi-am zis atunci că pot pleca și am

coborât treptele. Nu am întâlnit pe nimeni; deci nimeni nu ar fi putut mai târziu *să depună mărturie împotriva mea* (subl. ns.). Trei ore mai târziu, la mine acasă, *jucam cu toții cărți, în cămașă, bând ceai* (subl. ns.). Lebeadkin citea versuri, povestea tot felul de istorii și, parcă înadins, *întâmplări foarte nostime* (subl. ns.) în locul prostiilor cu care ne împuia capul de obicei. Era și Kirillov acolo. Nimeni nu bea, cu toate că era o sticlă de rom pe masă; Lebeadkin o onoră. Prohor Malov remarcă: „Când Nikolai Vsevolodovici (Stavroghin) este mulțumit și bine dispus toată banda noastră este veselă și vorbim bine”. Am remarcat această frază; deci eu eram vesel, mulțumit, bine dispus și spuneam lucruri nostime. Dar, îmi amintesc, știam perfect că *bucuria de a mă fi simțit eliberat* (subl. ns.) se baza pe o lașitate infamă și că *niciodată nu voi mai putea să mă simt nobil* (subl. ns.), nici pe pământ, nici într-o altă viață, niciodată! Încă ceva: mi-am dat seama atunci de adevărul unui proverb evreiesc: „*Nu-ți simți propriul miros împuțit*”. Eram perfect conștient că sunt un mizerabil dar *nu-mi era rușine* (subl. ns.) de asta și în general sufeream puțin. În acel moment, în timp ce beam ceai și vorbeam cu prietenii mi-am putut da seama foarte precis, pentru prima dată în viața mea, că *eu nu înțelegeam și nu simțeam Binele și Răul* (subl. ns.); nu numai că pierdusem acest sentiment, dar că Binele și Răul, în sine, nu existau (asta-mi convenea) și că nu erau decât prejudecăți, că nu puteam cu siguranță *să mă eliberez* (subl. ns.) de orice prejudecată, dar că, dacă ajungeam la această eliberare, *eram pierdut* (subl. ns.)” (Dostoievski, 1981, pp. 870–871).

Stavroghin nu înceta *să aștepte ceva*. Și într-adevăr, spre ora unsprezece seara, a venit în grabă fiica proprietăresei din strada Gorohovaia ca să-i spună că *Matrioșa s-a spânzurat în magazie*. „Din cauza briceagului dvs. am jignit-o”, spunea proprietăreasa. Apoi Stavroghin mărturisi că i-a venit ideea sinuciderii și relatează retrospectiv: „Cu un an în urmă mă gândisem să-mi trag un glonte în cap; se oferi un alt mijloc, mult mai bun. Într-o zi, văzând-o pe Maria Timofeevna Lebeadkina, cea cu picioarele strâmbe,

care-și vedea de treaba ei prin casă, îmi veni ideea de a o lua de nevastă. Nu era încă complet nebună, dar era o *idioată* în permanent extaz, și prietenii mei îmi dezvăluiseră că mă iubea nebunește pe ascuns... *Nu se putea imagina nimic mai ridicol, mai stupid*. Dar nu-mi pot da seama dacă hotărârea mea a fost determinată fie chiar *în mod inconștient* (subl. ns.)... de furia împotriva mea care mă cuprinsese din cauza fricii josnice simțite în povestea cu Matrioșa. Într-adevăr, nu cred asta. În orice caz, această căsătorie nu a fost numai „rezultatul unui pariu făcut după o masă bine stropită”. „Martorii” au fost Kirillov și Piotr Verhovenski, atunci în trecere prin Petersburg, apoi însuși Lebeadkin și Prohor Malov (astăzi decedat). În afară de aceștia, nimeni nu știe nimic, și ei îmi dădură cuvântul de onoare că vor tăcea. Această tăcere mi s-a părut întotdeauna o mârșăvie; dar până acum secretul nu a fost trădat, cu toate că am avut intenția să declar totul” (Dostoievski, 1981, pp. 872–873).

Apoi Stavroghin ne destăinuie coșmarurile lui în care apare un misterios *păianjen roșu*. O dată, după ce îi apărură „micul păianjen roșu”, o văzu pe Matrioșa, slăbită, „cu ochii înfrigurați, exact așa cum era când stătea pe pragul camerei mele, și, clătănând din cap, mă amenința cu pumnul ei mic. Și niciodată nu am simțit ceva mai dureros. Disperarea jalnică a unei mici ființe neputincioase, cu mintea încă neformată și care mă amenința (cu ce? ce putea să-mi facă?), dar cu siguranță nu se acuza decât pe sine. Niciodată până acum nu mi s-a întâmplat ceva asemănător... Oare asta era ceea ce se cheamă *muștrări de conștiință, căință?* (subl. ns.). Nu știu nici până astăzi. Ceea ce nu pot îndura este numai și numai *această viziune, și tocmai în prag, cu pumnul ridicat și amenințător* (subl. ns.); nici înainte, nici după, ci exact în clipa aceea; nimic altceva decât înfățișarea pe care o avea ea atunci, nimic altceva decât această clipă, nimic altceva decât această clătănare a capului. Acest gest, tocmai faptul că mă amenința, *nu mi se mai pare ridicol, ci oribil* (subl. ns.). Simt pentru ea o milă cumplită, înnebunitoare, și sunt gată să-mi las trupul pradă tuturor torturilor

numai ca acel lucru să nu se fi petrecut în ziua aceea. *Eu nu regret crima mea, nici moartea copilei* (subl. ns.); exclusiv această clipă îmi este cu neputință, absolut cu neputință de îndurat, căci de atunci încoace îmi apare în fiecare zi și știu cu certitudine că sunt *condamnat* (subl. ns.). Ea nu vine de la sine, eu sunt acela care o evoc, dar îmi este imposibil să nu o evoc, cu toate că nu pot trăi cu asta. *Oh! de-aș putea s-o văd o dată cu adevărat, măcar în halucinații!* (subl. ns.). Aș vrea să mă mai privească măcar o singură dată ca în ziua aceea, cu ochii ei mari, înfrigurați, să se uite drept în ochii mei și să vadă acolo... Ce stupiditate! Niciodată nu se va întâmpla” (Dostoievski, 1981, pp. 875–876).

Lectura spovedaniei scrise ținu aproape o oră. Tihon citea încet și rar, recitea unele pasaje. Atitudinea lui Tihon îl dezorienta și îl perturba pe Stavroghin. Psihanaliza era dură, aproape de nesuportat. După citire, psihanaliza continuă sub forma dialogului în care inițiativa o avea Tihon, dar nu întotdeauna, uneori provocarea venea de la Stavroghin. Câteodată conversația lor era un dialog filosofic despre milă, despre iertare, despre morala creștină etc.

La un moment dat, Tihon declară neîndurător:

„– Nu sunteți pregătit, nu sunteți destul de călit”.

Stavroghin îi replică cu fermitate și cu un entuziasm sălbatic:

„– Ascultați, *vreau să obțin propria mea iertare* (subl. ns.); iată scopul meu principal; scopul meu unic... Asta este toată spovedania mea, tot adevărul, restul e minciună. Numai atunci, asta o știu bine, va dispărea vedenia. Iată de ce *aspir la o suferință nemărginită* (subl. ns.), iată de ce o caut eu însumi. Nu mă descurajați, căci altfel voi muri de mânie!”

Depășind pragul admis al omeniei elementare, Stavroghin decade în mlaștina imoralității și a păcatului. Decăderea sa nu mai poate fi oprită. În loc să se sinucidă, o ia în căsătorie pe șchioapa idioată Maria Timofeevna, pe care ulterior o va ucide (indirect), tot pentru a-și amâna sinuciderea.

Citindu-i părintelui Tihon spovedania, Stavroghin este convins că se află la ultima repetiție înaintea ispășirii publice a păcatelor.

El ar vrea ca „documentul” să fie tipărit în trei sute de exemplare pentru ca toată lumea să afle totul, cu toții să aibă ochii ațintiți asupra lui, căința supremă să-i ușureze suferința.

Dostoievski se distinge printre scriitori și psihologi nu numai prin *nelimitata sa înțelegere și compasiune față de om*, ci și printr-o intransigență etică exemplară. Crima cere pedeapsă, iar pedeapsa cea mai cruntă este aceea de a nu-i dezlega păcatele, în a-i opri *dreptul la ispășire*. În astfel de situații, Dostoievski are atitudinea plină de cruzime a unui *criminal de suflețe* (mai ales în *Demonii*, în situațiile în care păcatele întrec limitele admise de creștinism).

Este cutremurătoare tragedia dedublaturii Stavroghin, „rece” și „fierbinte”, josnic și sublim, meritând poate unele „circumstanțe atenuante”. Dar Dostoievski nu se lasă înduioșat ci, asemenea unui judecător neînduplecat descins mai degrabă din Vechiul decât din Noul Testament, inflexibil în învățătura sa despre bine și rău, despre granița de netrecut dintre acestea, îl zdrobește pe păcătos. Dostoievski își concepe cu o neîntrecută măiestrie lovitura de grație: laudând ideea confesiunii, duhovnicul Tihon îi cere lui Stavroghin „oarecare modificări” *stilistice*, pentru că „stilul silit” al monologului aduce de fapt *frica și rușinea de căință* și, în consecință, transformă smerenia în orgoliu, îl substituie acuzatului pe acuzator. Toate acestea sunt o dovadă că întreaga spovedanie este *nesinceră* și a fost scrisă și citită pentru a nu fi niciodată dată în vileag!

„*Blestematul psiholog*” (este strigătul de disperare al lui Stavroghin din finalul spovedaniei sale adresat lui Tihon) ajunge să descopere în spatele falsului stilistic *falsul de fond*, trece de la straturile de suprafață la cele situate în adâncime, procedează pe care Dostoievski îl folosește, deși nu în același fel, și în cazul confesiunii omului din subteran.

Spre finalul întrevederii dintre penitent și duhovnic, opiniile și sfaturile lui Tihon sunt ale unui neîndurător psiholog, ale unui sever *psihanalist creștin*:

„– Nu mă înțelegeți. Ascultați-mă fără să vă supărați. Cu-noașteți părerea mea: dacă ea ar fi *rodul umilinței* (subl. ns.), fapta dvs. ar fi cea mai frumoasă dintre faptele creștinești, dacă ați fi în stare s-o suportați. Și chiar dacă nu ați fi în stare, Domnul ar ține seamă de sacrificiul dvs. S-ar ține seamă de tot, de fiecare din cuvintele noastre, de fiecare frământare a sufletului nostru, de cel mai neînsemnat gând al nostru. Dar vă propun un alt sacrificiu, cu mult mai mare...”

Stavroghin păstră tăcerea.

„– Sunteți *însetat de suferință și de sacrificiu* (subl. ns.). Ei bine, învingeți și această dorință; lăsați aceste foi, renunțați la acest plan și atunci *vă veți zdrobi orgoliul, vă veți zdrobi demonul* (subl. ns.). Veți triumfa, veți atinge eliberarea...” (Dostoievski, 1981, p. 890).

Aceasta a fost Judecata de Apoi a lui Stavroghin.

După un spasm care îi schimonosi fața, după o tensiune trăită intens și chinuitoare, Tihon avu următoarea revelație:

„– Eu văd... eu văd limpede, strigă cu o voce pătrunzătoare și care exprima o suferință cumplită, eu văd că niciodată, nefericite tânăr, nu ai fost atât de aproape de o nouă crimă și mai fio-roasă decât cealaltă!

– Liniștiți-vă, stăruie Stavroghin, foarte îngrijorat pentru Tihon. S-ar putea să amân în cele din urmă totul pentru mai târziu; aveți dreptate.

– Nu, nu după publicare, ci înainte de asta, cu o zi înainte, cu o oră înainte de acest mare sacrificiu, vei căuta o ieșire într-o nouă crimă și nu o vei săvârși decât pentru a evita publicarea acestor foi.

Stavroghin se cutremură de furie și de frică.

– *Psiholog blestemat* (subl. ns.), strigă el cu mânie, și fără să se întoarcă părăsi camera” (Dostoievski, 1981, pp. 891–892).

„Există crime frumoase, cu mult sânge rece și cu multe grozăvii” – își dezvoltă Tihon savanta lui analiză *estetică*, urmărind un obiectiv *etic* –, dar și altele infame, ridicole în urâtenia lor ucigătoare, cu riscul ca groaza pe care o vor suscita să fie mai mult disimulată. Lovitura țintește în punctul nevralgic al caracterului, al orgoliului său incomensurabil: nelegiuirea a fost mărunță și hidoasă, spovedania este ridicolă. Stavroghin ar trebui să suporte cu smerenie creștineasca palmă și scuipatul și „râsul lor”, cea mai cumplită dintre pedepse. El nu este pregătit să-și poarte crucea pentru că în spiritul său diabolic *arhetipul vieții eroice* (I. Mânzat, 1997, pp. 174–175) care este Iisus Hristos s-a erodat și s-a tocit foarte mult, deși nu a dispărut complet pentru că arhetipurile nu dispar niciodată, ci doar se combină sau se modifică întrucâtva. Spiritul său tenebros era stăpânit de un alt arhetip jungian, „umbră” (*Shatten*) care conține răul din natura umană, aspectele întunecate ale personalității exprimate prin primitivism, violență, cruzime, egoism, invidie etc. C.G. Jung (1994, p. 88) definește astfel *umbră*: „Prin umbră înțeleg partea negativă a personalității, suma însușirilor ascunse, dezavantajoase, a funcțiilor insuficient dezvoltate și a conținuturilor inconștientului personal”. *Întâlnirea cu Sinele* înseamnă mai mult întâlnirea cu propria umbră, care este descrisă metaforic de către Jung (1994, p. 59) ca „o trecătoare îngustă, o poartă strâmtă, a cărei dureroasă îngustime nu poate fi evitată de cel care coboară în fântâna adâncă”. Jung menționează și întruchipările culturale ale umbrei: diavolul, Mefisto, Antihristul. Relația dintre Sine și umbră este simbolizată de relația dintre Faust și Mefisto.

Stavroghin, stăpânit și subjugat de *umbră*, miezul Sinelui său abisal, va comite noi monstruoziități cu speranța deșartă că ele măcar vor fi „frumoase” și îi vor drege reputația stricată. Demonstrația lui Tihon este demonstrația dintotdeauna a demonologului și spiritologului Dostoievski referitoare la „demonii subteranei” care sunt *păcătoși ridicoli* și nu – așa cum nădăjduiește Tihon – criminali teribili, titanici, irezistibili. „Supraomul”, în fața căruia

tremură toți „demonii”, ar accepta să fie torturat, sfâșiat, biciuit de moarte, ars de viu, dar nu suportă zâmbetul batjocoritor și compătimitor al Lizei, zâmbet de care nu va scăpa și nu-i va supraviețui. Lizaveta Nikolaevna află și singură taina descoperită de Tihon, mobilul slăbiciunilor lui Stavroghin.

Dostoievski nu-i permite lui Stavroghin să se demaște „frumos” nici în fața duhovnicului Tihon și nici în fața Lizei, ci îi împlinește pierzania în chip lamentabil. El iese din chilia călugărului Tihon curmându-și vorba și fără să se mai întoarcă: tragi-comedia s-a terminat fără să apară întorsătura tragică scontată. Spiritul lui Stavroghin avea sădită în străfund foamea de tragic, voluptatea nenorocirii tămăduitoare. Numai un eveniment tragic îl mai poate absolve, îi mai poate aduce forța de a suporta urâtenia vieții. Drumul rușinii, calea prăbușirii vor fi parcurse până la capăt, nu mai există puțință de întoarcere, și nicio speranță a renașterii nu mai pâlpâie.

În scrisoarea trimisă Dașei, Stavroghin va scrie că nu se poate sinucide pentru că, spre deosebire de Kirillov, el este în deplinătatea facultăților mintale și nici nu poate fi mărinimos. Constrângându-l la o ultimă confesiune, în fața ultimei femei care-l iubește – și care îl iubește în ciuda tuturor trădărilor sale – judecătorul Dostoievski îl obligă în clipa imediat următoare să se omoare, deci să-și trădeze și această intenție, acest proiect interior și, în final, *să se trădeze pe sine*. Ultima victorie este și ultima înfrângere.

În capitolul final intitulat *Încheiere*, Dostoievski (1981, pp. 845–846) descrie rece, ca un „judecător de instrucție”, sinuciderea lui Stavroghin:

„... Pe o măsuță zăcea un bilețel scris cu creionul: «*Să nu fie învinuit nimeni. Eu singur*». Tot aici, pe măsuță, se aflau un ciocan, o bucată de săpun și un cui mare, luat probabil de rezervă. Șnurul rezistent din mătase, pregătit și ales poate dinainte, și de care atârna spânzurat Nikolai Svevolodovici, era dat bine cu săpun. Intenția, hotărârea și luciditatea până în ultimul moment erau evidente.

Medicii noștri, după autopsie, au respins catagoric ipoteza unei stări preexistente de alienație mintală.” Acesta este sfârșitul romanului *Demonii*.

Și în acest caz, spovedania lui Stavroghin se întâlnește cu unul dintre postulatele majore ale metodologiei psihanalitice: explicarea normalului trecând prin patologic. Am remarcat psihoza lui Stavroghin: fobii, obsesii, halucinații, dorința de suicid etc. Destinul lui Stavroghin este asemănător cu al lui Raskolnikov. Și aici este vorba, în esență, de *crimă și pedeapsă*. Marcel Proust remarcă faptul că toate romanele lui Dostoievski s-ar putea intitula *Crimă și pedeapsă*. Stavroghin moare „căldicel”, moartea lui nu are nimic eroic, nimic sacrificial (*sacrificium = sacrum facere*). Sinuciderea lui este sfârșitul logic al unui „cadavru viu”. „Sunt o mîmie umblătoare”, recunoscuse eroul în *Carnete*. „Cadavru viu”, el are însă prestigiul misterios, forța copleșitoare și puterea de seducție (inclusiv erotică) a morților romantici frecventând lumea celor vii (V. Cristea, 1983, p. 400).

Stavroghin este într-atât de stăpân pe voința sa încât ar putea îndepărta oricând (dacă ar vrea neapărat) viziunea obsedantă și răzbunătoare a Matrioșei. După sinuciderea fetei se întoarce la locuința sa petersburgheză, „cuibușorul de nebunii” în care făcea chefuri și orgii declasate, joacă imperturbabil cărți și bea ceai, „mulțumit și bine dispus”, cum remarcă un anume Prohor Malov, „astăzi decedat” (se precizează în spovedanie), aflat atunci de față împreună cu Lebeadkin și Kirillov. „*Asemenea unui fahir, Stavroghin se culcă liniștit pe patul de cuie al remușcărilor.*”

Spovedania sa este infestată de orgoliu, de trufie și fățarnicie, de perversiune caracterială. Stavroghin (al cărui nume ar putea proveni de la gr. *stavros*, cruce) nu se dovedește demn de crucea pe care vrea s-o poarte. „Penitențele” pe care și le aplică nu reprezintă decât „demonstrații de voință”. Ele nu reușesc să-l apropie nici măcar cu un pas de credință, de niciun fel de credință. Forța spirituală a personajului, „caracatiță de potențialități nerealizate,

zvârcolindu-se dezgustător o vreme, apoi încremenind, rămâne nefolosită”.

V. Cristea îl consideră „o planetă moartă, neînsuflețită, acoperită de o calotă veșnică de gheață”. *La vie, en lui, semble congelée*, spune Romano Guardini, care îl compară pe eroul dostoievskian cu Luciferul lui Dante Alighieri. El nu poate avea decât sentimente meschine; iubirea, credința, rușinea sau disperarea îi sunt străine și de aceea îi urăște și îi invidiază până și pe nihiști, care, oricum, cred în ceva. Nici furia sa nu este autentică. Însăși mânia personajului este „rece, calmă și, dacă se poate spune astfel, rațională, cu alte cuvinte cea mai dezgustătoare și mai oribilă mânie din câte ar putea să existe”. Deși pășește și el *dincolo de bine și de rău*, ca și Raskolnikov sau Ivan Karamazov, eroul din *Demonii*, deși declară: „nu înțelegeam și nu simțeam Binele și Răul”, nu se poate despărți total de o *conștiință morală creștină* străină existenței sale demonice, dar tiranică și torturatoare până în ultima clipă. Nu se poate lepăda total de conștiință, aceea „obișnuință atotstăpânitoare pe care omenirea a dobândit-o în decurs de șapte mii de ani”, după cum spune Ivan. Într-un permanent conflict axiologic, Stavroghin este o ființă amorală, sau, mai bine zis, cu o moralitate perversă. *Perversitatea morală* ni se pare trăsătura fundamentală a persoanei sale. Deși nu-și simte vina, el știe că este vinovat. Tocmai această dedublare explică enigmatică și surprinzătoarea apreciere pe care Kirillov i-o aruncă lui Stavroghin în față: „Nu ești un om tare”, ca și impresia care o dă uneori eroul de a fi un fel de infirm, impresie simțită atât de puternic de Liza, care îl consideră mai neajutorat decât „oricare olog sau ciung”. Dedublarea îi dă un oarecare aspect de „personaj comic”, aspect sesizat de Tihon, dar și de Liza: „Mi-a intrat în cap gândul că te apasă pe suflet ceva oribil, murdar și sângeros și [...] în același timp care te pune într-o postură teribil de ridicolă. Ferește-te să-mi dezvălui ceva, dacă este adevărat; îmi voi bate joc de dumneata. Voi râde de dumneata în hohote de râs toată viața...”. Căci un *demon* care caută „poveri” și care își mai trage

și numele de la cruce, sau un ins cu sufletul dus și chinuit deja în infern care mai încearcă să se „salveze” este un om nespus de ridicol, depersonalizat sau, în orice caz, cu o personalitate foarte inconsistentă, flască.

„Prințul” se plictisește și trândăvește, ne spune Dostoievski. Duhovnicul Tihon este înspăimântat de această mare forță trândavă care nu se exprimă decât prin infamii. „O mare forță trândavă” și un *mare pervers moral* sunt formulele care surprind fatala imprecizie, lipsa de contur caracterial. Este „un caracter lipsit de caracter”, un *subom* inferior omului din subteran. De aceea, cuvintele prin care își ia rămas bun de la Dașa se confundă, în chip slugarnic, cu cele gândite de slugarnicul său predecesor în prezența Lizei: „Nu căuta dragostea, nu te voi iubi, eu sunt pretutindeni un străin. Divaghez. Uneori sunt foarte bolnav. Sufăr de o boală teribilă. Vreau să mă închid singur, dacă s-ar putea, sub pământ.”

Cronicarul rus A.S. Dolinin vede în spovedania lui Stavroghin „creasta prin care culminează întregul roman, sinteza condensată a vieții personajului în toate aspectele ei: ca eveniment psihic și spiritual” (apud V. Cristea, 1983, p. 439).

Spovedania lui Stavroghin este o foarte interesantă lecție de psihanaliză creștină în care amintirea unor evenimente produce un efect mult mai puternic decât evenimentul însuși. Stavroghin este terorizat de amintirea unei clipe: clipa în care Matrioșa îl dojenește, dincolo de mormânt, cu înclinarea capului și ridicarea pumnului amenințător.

Însuși Sigmund Freud, într-o scrisoare adresată lui Stefan Zweig (un alt mare scriitor psihanalist), la 19 octombrie 1920, scria că Dostoievski „ilustrează psihanaliza în fiecare trăsătură a personajelor sale și în fiecare frază a cărților sale...” (apud VI. Marinov, 1993, p. 322).

Din unghiul de vedere al psihologiei dostoievskiene *nu doar iubirea ci și agresivitatea* de care este capabil copilul este de un alt calibru decât la adult. Din cauza acestei asimetrii, în

universul dostoevskian orice agresiune săvârșită împotriva copilului capătă aspectul unei *crime absolute, odioase, deșănțate*; nu pentru că ar fi copilul bun de la natură și lipsit de orice trăsătură agresivă, ci pentru că agresivitatea rămâne neputincioasă în fața forței adultului. Astfel, în universul psihologic al lui Dostoievski *relația dintre călău și copil* nu este lipsită de ambiguitate: pe de o parte, copilul, prin slăbiciunea lui, prin calitatea lui de „victimă ideală”, îl atrage pe călău („un mare păcătos”); pe de altă parte, el este victima cu cele mai mari șanse de a *trezi germenele remușcării* chiar și la călăul cel mai inveterat. Copilul este un model privilegiat de identificare, în măsura în care nimeni nu scapă de copilărie, de starea ei de suferință și de dependență de lumea adultă. În *Demonii*, Stavroghin imită pas cu pas scenariul sinuciderii victimei sale, copilul Matrioșa.

Spovedania lui Stavroghin nu este doar o prefigurare a psihanalizei freudiene, ci și a autoanalizei (Didier Anzieu, 1959) și a psihanalizei existențiale (Jean-Paul Sartre, 1943, și Roumain Lipot Szondi, 1937). Spovedania reliefează o serie de complexe: complexul de vinovăție al Matrioșei, care o împinge la sinucidere, complexele de vinovăție ale lui Stavroghin generate de seducția pedofilă și alternanța dintre complexele de inferioritate și cele de superioritate la același personaj; fuga de singurătate și frica de sine la Stavroghin, groaza în fața singurătății (și Tihon este singur cu sine). *Plictiseala* se dovedește un psihogen al resentimentelor, perversiunilor și fărâdelegilor care-l îmbrâncesc pe Stavroghin pe marginea prăpastiei până la prăbușire (suicid). Toate aceste forme de psihanaliză dostoevskiană se remarcă printr-un atribut original: toate sunt folosite ca metode *creștine* de pătrundere *până în spirit*, dincolo de psihic.

Să nu uităm că seducția pedofilă a fost o obsesie chinuitoare care a bântuit viața și opera lui Dostoievski. S-ar putea ca spovedania lui Stavroghin să fie de fapt *spovedania lui Dostoievski*, care a scris-o sperând într-o eliberare sau măcar o ușurare. Exprimată în salon sau la urechea „prietenilor” cu graba unei *nevoi nestăvilită*

de ispășire, dar și cu o dorință ascunsă de a șoca și scandaliza asistența, mărturisirea violării unei fete prepubere avea la Dostoievski caracterul unei încălcări explozive, al unui sentiment de vinovăție pe care dorea să-l stingă pentru a obține iertarea celuilalt. „Vă implor, Feodor Mihailovici, în fața copiilor...”, izbucnea disperată mama lui S.V. Kovalevskaia în momentul în care Dostoievski relatează planul unui roman în care este vorba de violarea unei fete de zece ani (S.V. Kovalevskaia, fragmente din *Souvenirs d'enfance*, în *Dostoievski vivant. Temoignages*, Paris, Gallimard, 1972, p. 175). În locul romanului proiectat el a scris *Spovedania lui Stavroghin*. Dostoievski nu s-a sinucis pentru că nu s-a simțit demn de moarte, sau poate că s-a sinucis în plan fantastic. Ce ar fi dacă? (întrebarea lui H.G. Wells).

Momentul culminant al dezvoltării teme pedofile este această spovedanie. Critica nu abordează cu plăcere tema „pedofilă” sau o suprimă din viața scriitorului. Se simte încă un halo al „blestemului” și al „profanării diabolice” în jurul acestei teme. Vl. Marinov (1993, p. 81) crede că se manifestă o „rezistență” probabil din cauză că romancierul psihanalist „a atins aici un punct sensibil al inconștientului, un tabu și mai profund poate decât al paricidului și incestului”. Este prea puțin probabil că vom afla vreodată dacă romancierul era ros de culpabilitate sau de remușcările unui act săvârșit. Realismul cu care este descrisă reacția fetei de doisprezece ani (Matrioșa) în urma violării ei de către seducătorul pedofil seamănă cu analiza lui S. Ferenczi (1982, pp. 125–139) asupra modului în care reacționează copiii la seducția precoce din partea adulților. Dar acest realism nu ne ajută să alegem între proveniența perversă și proveniența nevrotică a tentației pedofile, atâta vreme cât, așa cum știm de la S. Freud, „fantasmele inconștiente ale istericilor corespund pe de-a-ntregul, în ceea ce privește conținutul lor, cu situațiile de satisfacere pe care le realizează perversii în mod conștient”. Avea oare Dostoievski „vanitatea” nevroticului care își atribuie un act pe care doar „dublul” său, perversul, îl realizează? H. Troyat crede în această ipoteză. În spiritul ipotezei sale, el citează următoarea frază a lui

Dostoievski: „Îmi dau seama foarte bine că uneori poți, pur și simplu din vanitate, să-ți asumi responsabilitatea unei crime și ghicesc chiar foarte bine ce fel de vanitate poate fi asta” (apud H. Troyat, *Dostoïevski*, Paris, Fayard, 1960, p. 353). În orice caz, acest *cuplu de dubli*, în care unul săvârșește ceea ce altul fantasmează, străbate întreaga operă a lui Dostoievski. Trebuie totuși să remarcăm că mărturisirea personajelor celor mai diabolice din romanele dostoievskiene are un aer dezinvolt, provocator și exhibiționist care este departe de reticența nevroticilor, apropiindu-se mai degrabă de lipsa de inhibiție a perversilor sau a psihoticilor. Dar este greu de stabilit unde se sfârșește dezinvoltura „bolnavului” și unde începe cutezanța genului.

La o analiză psihologică mai profundă putem găsi analogii interesante între două personaje din două romane: Sonia Marmeladova (adolescenta prostituată din *Crimă și pedeapsă*) și Matrioșa din *Demonii* (*Sposedania lui Stavroghin*). Sonia, asemenea unui copil încă crud, are aerul că nu înțelege ce i se întâmplă, că *interiorizează culpabilitatea celorlalți*, că ia asupra ei „păcatele” celorlalți, în măsura în care plăcerea de care ei se bucură îi deculpabilizează. Sonia anticipează personajul Matrioșa care, fiind sedusă de Stavroghin, se sinucide cu convingerea că *l-a ucis pe Dumnezeu*. Nu este o întâmplare că personajele dostoievskiene cele mai caste și mai copilăroase (Matrioșa, Sonia, Mișkin, Alioșa Karamazov) se simt în același timp cele mai culpabile.

Caracterul inefabil al personajului Sonia pare astfel că provine din această condensare a trăsăturilor de prostituată cu cele de copil. Aceeași condensare poate fi remarcată în cazul „fetiței-falus” (cf. terminologiei psihanalistului Vl. Marinov, 1993, p. 143) din ultimul vis al lui Svidrigailov (*Crimă și pedeapsă*). Dar în acest caz situația se inversează: fetița din visul personajului diabolic are vârsta unui copil (patru-cinci ani), în timp ce pe chip îi flutură zâmbetul prostituatei venale. Sonia, *adolescenta de șaisprezece ani* care se prostituează realmente, exprimă cea mai pură tandrețe și candoare copilărească. Astfel, se poate măsura forța refulării curentului senzual (ale cărui rădăcini sunt întotdeauna

infantile) chiar la vârsta adolescenței, când manifestarea acestui curent devine puternică.

Într-un vis, Svidrigailov (*Crimă și pedeapsă*) iese pe coridorul hotelului, cu o lumânare în mână, în căutarea servitorului, ca să-i plătească nota înainte de a pleca „în Armenia”. În locul servitorului el găsește, între un dulap vechi și ușă, o fetiță de patru-cinci ani, îmbrăcată într-o rochie „udă ca o cârpă de spălat pe jos”, din pricina ploii torențiale; epuizată, cu obrazul „palid și tras”, „înghețată de frig”, ea plânge și tremură de frică să n-o bată mama, fiindcă a spart o cană. Svidrigailov se hotărăște să „salveze” fetița lipsită de iubire maternă; o ia în cameră, o dezbracă și o culcă în patul lui, ca să se încălzească. Imediat însă, sub privirea atentă a eroului, expresia și culoarea feței copilului se transformă în mod straniu. Roșeața feței devine neobișnuită, ochii par că-l privesc malițios printre gene, buzele se aprind și parcă își stăpânesc cu greu un hohot de râs: „Dar iată că a încetat să se ferească: râde, râde deschis; ceva neobrăzat, obscen, se oglindește prin această mutrișoară care nu mai are nimic copilăresc; este chipul vicios al damei cu camelii, al femeii de stradă, al prostituatei franceze. Fără să se mai ascundă, ochii se deschid larg; îl cercetează cu o privire nerușinată, plină de foc, îl cheamă, râd. [...] Ceva nespus de hidos și jignitor este în râsul, în ochii, în toată înfățișarea obscenă a acestui copil. «Cum, o fetiță de cinci ani?!... Șopti Svidrigailov sincer îngrozit. Ce-i... ce-i asta?» Fetița se întoarce către el, cu obrăjorul în flăcări, îi întinde brațele. [...] «Ah, blestemato!» strigă îngrozit Svidrigailov și ridică brațul s-o lovească... Dar în aceeași clipă se trezi” (Dostoievski, 1957, pp. 462–463).

VI. Marinov (1993, pp. 68–69) interpretează psihanalitic această scenă, arătând că asistăm aici la momentul apariției sexualității, la „confuzia dintre limbajul pasiunii adultului și limbajul tandreței copilului” (S. Ferenczi, 1982, pp. 125–139), la pătrunderea sexualității adulte în lumea copilului, cu alte cuvinte, este aici reprezentat de către Dostoievski „traumatismul” *seducției*. Iubirea pentru fetiță derivă din iubirea maternă și din cea paternă. Eroul

intră într-o relație de seducție de tip dual, acesta fiind motivul principal pentru care traumatismul îi devine insuportabil.

În acest coșmar al lui Svidrigailov, trăit în *noaptea dinaintea sinuciderii sale*, nu este exclusă infiltrarea unei fantasme „oedi-piene”. Într-adevăr, cel care încearcă, în visul său, să salveze *fetița-prostituată* o salvează materialmente pe adolescenta Sonia chiar în ajunul coșmarului, oferindu-i trei mii de ruble, scutind-o astfel de obligația de a-și practica meseria, ajutând-o să-și salveze frații mai mici și să-l urmeze pe Raskolnikov la ocnă.

Este dificil de stabilit dacă, la Dostoievski, tentația pedofilă rămâne la nivelul fantasmei sau este tradusă în act. Tema seducției pedofile exprimă o lege a sexualității umane care este *dezvoltarea sa traumatică*. Această temă ilustrează mecanismul refulării sexualității infantile sau eșuarea acestui mecanism.

La Dostoievski și la personajele sale (Stavroghin, Svidrigailov) amintirea seducției pedofile este mai traumatizantă decât seducția însăși. *Matrioșa se sinucide cu sentimentul de a-l fi ucis pe Dumnezeu*. Un copil de doisprezece ani îl omoară pe Dumnezeu? În opera psihanalistului rus niciun seducător nu se simte tulburat imediat de „crima” sa, rămânând cel mai adesea *indiferent*, im-pasibil. Abia mai târziu, *un detaliu ne semnificativ* permite experienței traumatice să apară în *amintire* cu o forță care-l împinge la spovedanie, iar în final la sinucidere. Detaliul ne semnificativ poate deveni *foarte semnificativ*, de vreme ce, în ceea ce îi privește pe Stavroghin și Svidrigailov, este vorba de viziunea *vătămătoare* a unui păianjen. La Stavroghin apare aceeași specie de păianjen mic, roșu, pe care l-a văzut în timp ce fetița violată era pe cale să se sinucidă.

Coranul (29, 40) subliniază: „*Dar locuința păianjenului este cea mai fragilă dintre locuințe*”. Această fragilitate o evocă pe aceea a unei realități de aparențe iluzorii, înșelătoare. Să fie păianjenul meșterul țesăturii lumii sau creatorul vălului de iluzii care ascunde Suprema Realitate? Aceasta este întrebarea din textele vedice ale Indiei, cu două mii de ani înainte de Hristos.

Atena, zeița Rațiunii Superioare, este stăpâna meșteșugului țesutului. Arachne, tânăra lidiană, care nu este decât o biată muritoare, este atât de înzestrată în această artă încât îndrăznește să o provoace pe zeiță. Jignită, Atena o lovește pe tânără cu suveica ei. *Arachne vrea să se spânzure*. Atena îi cruță viața, dar o transformă într-un păianjen care nu va înceta să se lege la capătul firului său. Păianjenul cu pânza sa, azi derizorie, simbolizează de asemenea *decăderea ființei* care a vrut să se ia la întrecere cu Dumnezeu. Păianjenul devine uneori un *simbol al sufletului*, la popoarele altaice din Siberia. La vietnamezi, păianjenul este o *formă a sufletului, scăpat din trup în timpul somnului*: a omorî un păianjen înseamnă a risca să provoci moartea trupului adormit. La indigenii *bambara* păianjenul desemnează o clasă de inițiați care au ajuns la *interioritate*, puterea realizatoare a omului intuitiv și meditativ (Dominique Zahan, 1963, p. 116). Această interioritate, evocată de păianjenul amenințător așezat în centrul pânzei sale, este, pentru psihanalist, un excelent *simbol de introversiune și de narcisism, de absorbție a ființei de către propriul său centru* (Beaudoin, apud J. Chevalier și A. Gheerbrant, III, 1995, pp. 38–39).

În universul dostoevskian iubirea senzuală se manifestă în cadrul tentației pedofile, dezvăluindu-și, atât cât poate, rădăcinile din perioada infantilă. Pentru a atinge plăcerea senzuală personajele diabolice ale lui Dostoievski sunt silite să coboare spre vârsta copilăriei, când a luat naștere senzualitatea, și să se reflecte în copiii pe care și-i aleg drept victime. Lupta dintre iubirea tandră și iubirea senzuală este tensiunea din Sinele lui Dostoievski.

3. Spovedania lui Kirillov (Demonii) care crede că prin sinucidere va deveni Dumnezeu

Aleksei Nilfci Kirillov este inginer constructor (de poduri și sosele), în vârstă de douăzeci și șapte de ani, un membru din „banda” lui Stavroghin, unul din *demonii* dostoevskieni. Kirillov

se spovedește adesea, nu în fața unui duhovnic ca Tihon, ci în fața lui Stavroghin, a lui Șatov, a lui Piotr Verhovenski și deseori în fața Eului său. Psihanaliza în acest caz capătă caracter de *auto-analiză* și de complacere în iluzie și utopie. Lumea lui Kirillov este o lume *confecționată* de imaginația lui diabolică, aproape patologică.

Filosofia lui Kirillov, concepția sa despre viață, *Weltanschauung*-ul său, s-a format nu din cărți citite, ci din propria sa experiență (nici trei decenii) trăită: „viața este suferință”; „viața este spaimă și omul este nefericit”; „acum totul nu-i decât suferință și frică, aici este toată minciuna. Astăzi omul încă nu este om cu adevărat” (apud V. Cristea, 1983, p. 190). Aceasta era concepția lui Dostoievski despre om și despre viața lui în 1871–1872, cu aproape zece ani înainte de trecerea sa *dincolo*, în eternitate.

Lui Șatov, care-l suspectează de epilepsie, îi mărturisește că există clipe („nu durează decât cinci sau șase secunde, nu mai mult”) în care simte brusc „prezența armoniei veșnice, deplin atinse”; „Este un sentiment clar și indiscutabil. Ai brusc senzația că simți natura în toată plenitudinea ei și te surprinzi îndată spunând: da, e adevărat. Zidind lumea, Dumnezeu la sfârșitul fiecărei zile de creație a zis: «Da, este adevărat, este bine». Nu este... nu este înduioșare ci, numai așa, bucurie. Nici că ierți ceva, pentru că nu mai ai ce ierta. Nici iubire nu este, o nu! – este ceva deasupra iubirii! Este înfricoșător, mai ales că este atât de limpede și este atâta bucurie. Dacă ține mai mult de cinci secunde, sufletul n-o mai suportă și trebuie să dispară. *În aceste cinci secunde trăiește o viață și pentru ele îmi voi da întreaga viață, pentru că merită* (subl. ns.). Ca să suporti zece secunde, trebuie să te transformi fizicește” (apud V. Cristea, 1983, p. 191). Parcă ar fi o mărturisire făcută de Dostoievski în legătură cu extazul și beatitudinea crizelor de epilepsie. Pentru omul care a învins teama de moarte (și Dostoievski este un astfel de om!) lumea întregă iese strălucitoare dintr-un imens con de umbră. Acceptarea liberă

a sfârșitului iminent determină, și oferă, o compensație, o *accelerare extraordinară a pulsului trăirii*.

Destinul lui Stavroghin întruchipează eșecul global al supraomului, pe care „compartimentat” îl exprimă Verhovenski, Șigaliiov, Kirillov – toți „demoni”. Kirillov este cea mai interesantă dublură particularizatoare a lui Stavroghin, prin el *obsesia* este proiectată într-un plan mistic. Kirillov este epileptic, abrupt, schematic, se exprimă în jumătăți de frază sau în cuvinte răzlețe. El face parte din categoria oamenilor „cu gânduri scurte” pe care „i-a devorat ideea”. În lungile sale nopți de *insomnie*, măsurându-și cu pasul cămăruța în lung și-n lat, Kirillov este stăpânit și chinuit de o singură idee: detronarea lui *Dumnezeu-omul* prin *omul-Dumnezeu* (similar cu nihilismul lui Nietzsche). Fixarea inteligenței sale asupra unei singure idei sugerează o rigiditate de automat programat: „Toți ceilalți se gândesc la un lucru, apoi trec imediat cu gândul la alt lucru. Eu – se spovedește Kirillov – nu pot să mă gândesc și la altceva; o viață întreagă mă gândesc numai la un singur lucru. Dumnezeu m-a chinuit toată viața...” (apud V. Cristea, 1983, p. 192).

Toate discuțiile pe care le are cu cei din jur, toate spovedaniile sale se reduc la acest unic țel al supraomului și la *sinucidere* ca modalitate de *împlinire*. Ca un „copil teribil al nihilismului rus”, Kirillov susține că, în rest, totul îi este „egal”, adică indiferent. *Indiferentismul* ca atitudine este întotdeauna condamnat fără cruțare de Dostoievski, el considerând că acesta este unul din principalele mobiluri psihologice care conduc persoana la distrugere sau minimalizare. Indiferentismul poate fi mai dăunător, mai periculos decât agresivitatea fățișă de care, eventual, te poți apăra.

Kirillov crede că sunt sinucideri prea puține din cauza fricii de durere și a lumii de apoi; oamenii își refuză „libertatea principală” de a-și lua viața (parcă ar fi texte din Albert Camus sau Emil Cioran!). Cel ce se va sinucide numai pentru a-și ucide frica *își va demonstra libertatea, va deveni Dumnezeu, va schimba lumea* (crede Kirillov).

Eliberat de frica de moarte, care-i întunecă trecerea pe acest pământ, omul devine apt pentru fericire: „Omul este nefericit pentru că nu știe că este fericit; numai de aceea. Asta-i tot, tot! Cine izbutește s-o afle devine îndată, imediat, în aceeași clipă, fericit”; „moartea nu există”, numai „viața există”, proclama Kirillov, care visează să atingă clipa „când timpul încetează brusc să curgă și vine veșnicia” („veșnicia vieții de aici”). Personajul însă nu numai că visează să atingă această clipă, ci și o atinge, precum *Faust* al lui Goethe. „Se pare că ești foarte fericit, Kirillov” – observă, surprins și poate cu invidie, Stavroghin, și celălalt confirmă, *mărturisind* că a avut revelația fericirii recent, într-o noapte de marți spre miercuri, la ora două și treizeci și șapte de minute (când a și oprit ceasul, ca să marcheze „clipa” interminabilă). „Totul este bine”, monologhează în extaz Kirillov, bucuros că *frunza* există și recunoscător *păianjenului* de pe perete „pentru faptul că umblă” (apud V. Cristea, 1983, p. 191). Păianjenul este un simbol arhetipal al „demonilor” dostoevskieni care le apare în stare de extaz lui Svidrigailov, Stavroghin, Kirillov.

Kirillov explică sensul jertfei sale, deși este convins că nu va fi înțeles. Concluzia însă el o deduce din două premise antitetice: „Dumnezeu este necesar și de aceea trebuie să existe” – „dar eu știu că el nu există și nu poate exista”. Înseamnă că măcar un om trebuie să-și „proclame bunul plac”, să refuze adică pentru prima oară în istorie iluzia lui Dumnezeu și, *sinucigându-se, să devină el însuși Dumnezeu*. Oamenii vor trăi fericiți numai dacă se vor elibera de teroarea credinței lor (ne miroase a ateism de tip marxist!). Dar pentru aceasta se cere o primă jertfă demonstrativă, un prim „Dumnezeu fără voie” care să le arate drumul. Nu se poate să nu ne izbească asemănarea cu concepția despre om a lui Friedrich Nietzsche (*Antihristul*). Divinitatea pe care o caută Kirillov este totuși *terestră*, în lumea omului.

„Am căutat timp de trei ani, spune Kirillov, atributul divinității mele: independența” (din *Demonii*, 1970, p. 334); pentru a deveni Dumnezeu nu înseamnă decât a fi liber pe pământ, a nu

sluji o ființă nemuritoare” (A. Camus, 2002, p. 183). „Dacă Dumnezeu există – arată Albert Camus (2002, p. 184) – totul depinde de El, și noi nu putem face nimic împotriva voinței Lui. Dacă nu există, totul depinde de noi. Pentru Kirillov și Nietzsche a-L omori pe Dumnezeu înseamnă a deveni tu însuși Dumnezeu, înseamnă a realiza chiar pe acest pământ viața veșnică despre care ne vorbește Evanghelia.”

„O, ce fel de om ai fi dumneata, Kirillov!”, exclamă cu entuziasm și cu admirație Șatov, „dacă ai putea să renunți la fanteziile dumitale groaznice și la aiureala dumitale ateistă...” Kirillov, *saturat* de ideea lui pe care o trăiește fără încetare ca pe o obsesie dominatoare, cheltuind pentru ea forțe uriașe, unul din cele mai puternice caractere ale operei dostoevskiene, nu poate însă să renunțe. El merge pe drumul său până la capăt, cu o decizie de automat sau de lunatic-somnambul, subomenească și subnormală. Un somnambul poate merge drept pe marginea acoperișului unei case, fără să cadă și fără să se trezească din somn. Ca și Stavroghin sau Piotr Verhovenski, Kirillov suportă un accentuat proces de dezumanizare. În locul semizeului promis de utopia kirilloviană despre omul viitorului apare *sălbaticul, marioneta, mumia*. Claustarea și necomunicativitatea („în ultimii patru ani nu prea am avut contact cu oamenii”) sunt simptome ale dezumanizării schizoide a lui Kirillov. Alte simptome ale aceluiași fenomen, ca amnezia sau exprimarea incorectă în limba maternă (anomalie bizară pentru oamenii culti), pot fi surprinse și la Stavroghin.

În esență, din perspectivă psihologică, ateismul frenetic propăvăduit de Kirillov este doar *o treaptă premergătoare a credinței*, premergătoare idealurilor lui Tihon, Mișkin, Zosima. Părăsindu-l pe Kirillov, după ce aflase de la el propria sa teorie despre „omul-Dumnezeu”, Stavroghin are impresia că data viitoare când va veni o să ajungă să creadă și el în Dumnezeu. Este limpede că Dostoevski îl simpatizează pe Kirillov (uneori parcă empatizează cu acesta) în calitate de metafizician căutător al

absolutului. Gânditorul dorește să demonstreze imposibilitatea unei iluzii: necredința este principalul *demon* pe care omul îl poate izgoni din sufletul său, pentru ca cel mântuit să-și poată redobândi locul la picioarele lui Hristos!

Transformând ateismul într-o nouă religie, Kirillov exprimă în același timp *visul satanic* al detronării lui Dumnezeu. Din acest punct de vedere, el este „demonul” cel mai primejdios (V. Cristea, 1983, p. 193).

Jacques Catteau (1978) spune că Kirillov este „*l'ahtée qui rêve d'imiter le Crist*” (ateul care visează să-l imite pe Hristos) care dorește să mântuie omenirea de suferință și se sacrifică pentru această mântuire. Moartea lui survine în urma verdictului și sub supravegherea neîncrezătoare a lui Piotr Verhovenski. Astfel, sinuciderea este mai mult o execuție. Omul-Dumnezeu devine victima mediocrului Verhovenski. Episodul sinuciderii este un lanț de șotii. Apucându-se să redacteze scrisoarea (împreună cu Verhovenski), Kirillov este cuprins de irezistibilă poftă de a fi sarcastic, simte tentația de a scoate limba la adresa lumii întregi. Retrăgându-se apoi în camera învecinată, îl păcălește pe călăul său, făcându-l să aștepte în zadar împușcătura, se ascunde după dulap, în fine, îl mușcă de deget (V. Cristea, 1983).

În rezumat, supraomul degenerază în *subom*. Aceasta este aproape o regulă a personajelor dostoievskiene (Raskolnikov, Svidrigailov, Stavroghin, Ivan Karamazov).

Este probabil că Kirillov îl exprimă *parțial* și pe tânărul Dostoievski. De profesie inginer ca și scriitorul, Kirillov are exact vârsta pe care o avea Dostoievski în anul arestării sale (douăzeci și șapte ani) și multe din ideile sale din tinerețe.

Spovedaniile lui Kirillov nu sunt făcute în fața unui duhovnic de la care așteaptă iertarea păcatelor, ca în cazul lui Stavroghin, ci sunt confesiuni și mărturisiri făcute în fața unor „demoni” și uneori monologuri sau soliloquii cu caracter de autoanalize. Psihanalizele și autoanalizele lui Kirillov sunt adevărate *psihanalize existențiale*: multe din ideile sale vor deveni teze fundamentale

în filosofia lui Nietzsche și în filosofia existențialistă a lui J.-P. Sartre și Albert Camus.

4. Spovedania lui Ippolit Terentiev (Idiotul) izvorăște din răzvrătire și din sentimentul absurdului

Spovedania lui Ippolit se află la jumătatea drumului dintre *omul subteran și intelectualul rus* reprezentat de Ivan Karamazov. Spovedania lui Ippolit izvorăște din mizeria personală pe când spovedania lui Ivan va fi efectul meditației sale asupra mizeriei universale. Pornind de la prima, Ippolit ajunge la cea de-a doua: chiar și lipsit de forța inteligenței metafizice a lui Ivan, el alege „răzvrătirea”. După cum se va vedea, spovedania sa recepționează și emite o seamă de motive și idei proprii dostoievskismului.

„Visele urâte” ale lui Ippolit povestesc halucinațiile unor personaje din literatura secolului al XX-lea. Povestea cu lighioana monstruoasă, reptila cu trupul solzos, mai hidos decât un scorpion, anunță coșmarurile kafkiene. Tehnica descrierii viselor i-ar fi putut furniza sugestii lui Franz Kafka (1883–1924). Detaliile sunt pe deplin reale, iar efectul lor halucinant, sau, după spovedania lui Ippolit însuși, el delirează „sub formă de crâmpie răzlețe, întrupate uneori în imagini reale”. Fantomatica apariție a lui Rogojin (un „bădăran”, un „mitocan”, un „pătimaș” dominat de iubire senzual-carnală, un criminal ateu) și confruntarea cu stafia îi smulge lui Ippolit hotărârea definitivă, care nu este rezultatul unui raționament, al unei convingeri logice, ci al unui sentiment de dezgust. Ippolit este un tânăr de optsprezece ani, bolnav de tuberculoză, mai are șase luni de trăit (verdictul medicilor). El se hotărâște să-și scurteze viața, să mai trăiască doar trei săptămâni și să se sinucidă.

Spovedania lui Ippolit emană dintr-un obscur sentiment al absurdului (kafkian și camusian), numit de câteva ori chiar prin acest termen și caracterizat sub multiple unghiuri: psihologic și

social, teologic și filosofic. Pledoaria este împinsă până aproape de concluzia destăinuită lui Alioșa Karamazov de către fratele său Ivan, convins definitiv că „universul se sprijină pe absurdități”. Nici Ippolit nu poate accepta lumea astfel plăsmuită, nimicnicia și neputința umană împinse *până dincolo de limita rușinii*, într-o stare de umilință diferită de cea pe care o predică religia și prințul Mișkin (la Mișkin, umilința îmbracă forma smereniei creștine care se opune trufiei). El nu poate accepta ideea hristică a „vinovatului fără vină”, adică ideea omului care nu pricepe nimic din toată întocmirea aceasta și este făcut răspunzător pentru ceea ce nu depinde de el și pentru ceea ce nu-i este dat să înțeleagă.

Ippolit nu se teme de morală și de sancțiunile ei. Nu se teme de Dumnezeu! El disprețuiește orgoliul, chiar pe cel „sacru”. Nu vrea să fie mai bun ca ceilalți, nu vrea să fie bun, respinge lauda moralei.

În fața lui Rogojin, Lebedev, Mișkin, Vera Lukianovna, spre mirarea tuturor, Ippolit scoase din buzunarul interior al hainei un plic mare, pecetluit cu ceară roșie. Plicul cu pecetea roșie exercita o putere magnetică asupra întregii asistențe.

„– Cine are o monedă de două grivne, douăzeci de copeici, o monedă oarecare? întreabă el răstit.

– Poftim! îi oferi pe dată Lebedev; îl străfulgerase gândul că bolnavul și-a pierdut mințile.

– Vera Lukianovna, spuse cu vioiciune Ippolit, ia banul ăsta și aruncă-l pe masă; vom decide după cum o să cadă: cap sau pajură? Pajura – înseamnă că va trebui să citesc.

... Căzu pajura.

– Așadar să citesc, șopti Ippolit, zdrobit de hotărârea soartei și tot atât de palid ca și cum ar fi primit vestea condamnării la moarte” (*Idiotul*, 1962, p. 516).

„– Domnilor, este... veți vedea îndată ce este, adaugă ca pentru sine tânărul și trecu la lectură: «Confesiunea mea!» Motto: *Après moi le deluge* (După mine, potopul!)... Ce stupizenie! dracu să mă ia! urlă el deodată, de parcă s-ar fi fript. Cum naiba mi-a venit să aleg un motto așa ridicol?... Ascultați dar,

domnilor!... Vă asigur că toate astea, la urma urmelor, poate că nu-s decât niște lucruri complet lipsite de importanță! Dar sunt câteva idei de-ale mele și... dacă credeți că-i... ceva misterios sau... interzis... Într-un cuvânt..." (*Idiotul*, 1962, p. 517).

Cu o neasemuită emoție, tremurând de frică și ezitând minute în șir, Ippolit începu lectura spovedaniei sale. Timp de vreo cinci minute, sufocându-se de emoție, el citi cu glasul întretăiat și cam incoerent; treptat, vocea îi deveni mai fermă, mai curgătoare, redând clar și nuanțat sensul frazelor. Din când în când, doar câte un acces de tuse violent îl silea să-și întrerupă lectura; pe la mijlocul „scrisorii”, însă, începu să răgușească tot mai mult; însuflirea neobișnuită care punea treptat stăpânire pe el ajunsese spre sfârșit la o intensitate maximă, ca și impresia penibilă, de altfel, pe care o încercau în acele clipe ascultătorii lui. Iată începutul confesiunii lui Ippolit care are, în roman, aproape patruzeci de pagini tipărite:

„Ieri dimineată, prințul a trecut pe la mine; în timpul conversației, mi-a propus să locuiesc la vila lui. Știam că are să insiste și eram sigur că o să-mi trântescă fără înconjur că acolo este mai ușor să mori printre oameni și copaci, după cum se exprimă el. Dar astăzi n-a pronunțat cuvântul *a muri*, ci a spus «ai s-o duci mai ușor», ceea ce, pentru mine, în starea în care mă aflu, este aproape același lucru. L-am întrebat ce semnificație dă el în cazul acesta cuvântului «copaci» și de ce îmi pomenește mereu de acești «copaci», ca să aflu cu uimire că aș fi spus chiar eu mai zilele trecute că venisem la Pavlovsk cu gândul să privesc pentru ultima oară copacii. Am obiectat că în momentul morții este totuna dacă ai sub ochi copaci sau un zid de cărămidă și că, pentru două săptămâni, nu merită să te mai sinchisești de așa ceva, la care îmi dădu imediat dreptate, explicând totuși că, după el, verdeața și aerul curat vor avea cu siguranță un efect binefăcător asupra organismului meu și că, în consecință, starea de neliniște și *visele mele* se vor schimba în bine” (*Idiotul*, 1962, p. 519).

Apoi, mai departe, în confesiunea scrisă Ippolit ține să precizeze: „Întrucât nu conține niciun cuvânt fals, ci numai purul

adevăr, «o confesiune supremă și solemnă», sunt curios să știu ce impresie îmi va produce când o voi reciti” (*Idiotul*, 1962, p. 520). Apoi, Ippolit își exprimă temerea că a scris „o prostie gogonată”, dar pe care nu mai are timp s-o mai îndrepte și este hotărât să nu schimbe nimic. El declară ferm: „Vreau să verific [...] dacă ideile mele au într-adevăr un curs logic, dacă sunt în stare să-mi observ greșelile și dacă sunt juste toate concluziile la care am ajuns în aceste șase luni de meditație între zidurile acestei camere, sau nu sunt decât rodul unui delir”.

Într-un mod similar cu Marcel Proust, condamnat și el la moarte de o boală necruțătoare, scriind romanul fluviu *În căutarea timpului pierdut* (1913–1927) între pereții de plută ai unei camere închise, Ippolit evocă adesea zidul casei Meyer: „Da, zidul casei Meyer ar putea povesti destule! Am notat pe el multe lucruri. Nu era pe acest perete murdar o singură pată pe care să n-o fi cercetat. Blestemat zid! și totuși mi-e mai scump decât toți copacii din Pavlovsk sau, mai bine zis, ar trebui să-mi fie mai scump, dacă totul nu mi-ar fi acum egal” (*Idiotul*, 1962, p. 526).

„Care este tribunalul care judecă aici? întreabă el. De ce trebuie să fiu nu doar condamnat, ci să-mi îndur condamnarea fără crâcnire? Este într-adevăr acest lucru necesar cuiva?” Și, mai departe: „La ce folosește umilința mea? Nu-i cu putință să fiu înghițit fără să aduc laude celui care mă devoră?” Iată întrebările pe care Ippolit s-a deprins să și le pună. După cum remarcă Lev Șestov (1993, p. 67), Immanuel Kant nu știa să întrebe în felul acesta. Mai târziu a întrebat Nietzsche, care s-a plasat dincolo de bine și de rău. Mult timp înaintea lui, reformatorul Martin Luther (1483–1546) îi învăța pe oameni că faptele lor bune nu aduc salvarea. Luther izbutise să înțeleagă aceasta de la Sfântul Augustin (354–430) care nu făcuse decât să dezvolte gândirea Sfântului Pavel, culeasă de acesta din urmă de la profetul Isaia și din enigmaticul, formidabilul text biblic al păcatului original.

Ca răspuns la confesiunea lui Ippolit, *conștiința comună* – cum o numea Șestov – întrupată în majoritatea personajelor din *Idiotul*,

inclusiv „sfântul”, prințul Mișkin (care îndrăznește să-l maimuțarească pe Hristos), nu poate răspunde decât prin batjocuri, țipete, fluierături. Conștiința comună își apără idealul, adică *legea*.

La câteva zile după acea cumplită noapte în care Ippolit a încercat zadarnic să îmblânzească *omnitudinea*, el încearcă să vorbească în intimitate cu prințul, nădăjduind că, departe de oameni, acesta va înceta să tremure dinaintea legii și s-o măgulească în continuare. Dar această nădejde este spulberată. Legea este tot atât de adânc ancorată în sufletul prințului Mișkin precum „doi ori doi fac patru”; prin aceasta „sfântul Mișkin” nu se deosebește de omul de rând.

Iată sfârșitul discuției lor: Ippolit îl întreabă pe prinț: „Ei bine! spuneți-mi ce trebuie să fac după opinia dvs.; cum trebuie să mor pentru a avea un sfârșit virtuos?” Prințul, care nu vrea să renunțe la orgoliul sacru și care se teme că ar putea pierde lauda legii, îl învață: „Mergi pe drumul dumitale și iartă-ne fericirea”. Lui Ippolit nu-i rămâne decât să izbucnească în râs: „Ha! ha! ha!... Exact ce gândeam! Chiar la una ca asta mă așteptam! Ei bine, totuși... voi ceilalți!... Oh! oameni elocvenți!” care era scopul lui Dostoievski obligându-l pe prinț la o confesiune de acest gen? Totuși, nu Rakitin, nu Claude Bernard (1813–1878), ci Mișkin este, după credința autorului său, un personaj virtuos.

Criticul rus G.M. Friedlender îl consideră pe tânărul oficios Ippolit Terentiev „principalul adversar de idei al prințului Mișkin”. Dacă am forța puterea metaforei revelatorii, am putea spune că dacă Mișkin este *particula* atunci Ippolit este *anti-particula*, numai că raportul lor nu este de contrarietate (cf. Dirac), ci de *complementaritate* (cf. Niels Bohr): unul este unda luminoasă și celălalt este corpusculul și împreună formează *ondusculul* (cf. Kastler).

Polemica de idei și de destin dintre ei trădează nu numai deosebirea, ci și înrudirea lor. Ca și Mișkin, tânărul Ippolit este orfan. Ambii au trăit multă vreme izolați, departe de oameni, și amândoi sunt grav bolnavi, respinși de natură. La optsprezece ani,

tuberculosul incurabil Ippolit este un muribund. El rupe legăturile cu lumea și se desparte de prieteni (cu excepția credinciosului său Kolea Ivolghin) și de familie, claustrându-se în camera sa. Renunță să mai citească și să mai studieze o gramatică greacă, rămânând fixat la gândul mărturisit de Ippolit în aceeași confesiune: „o să mă curăț înainte de a ajunge la sintaxă”. Inactivitatea exteroară și singurătatea stimulează puternic reflexia și meditația. Înmormântându-se de viu, precum Marcel Proust, el devine un „schimnic al gândirii intensive” (V. Cristea, 1983, p. 432). „Colțul” lui Ippolit se transformă într-un spațiu saturat de idei și sentimente, de temeri și dileme, un spațiu tipic dostoevskian. Tânărul condamnat la moarte de boală își consumă viața pe calea reflecției: „În timpul acestor șase luni am ajuns un bătrân”, „am trăit infinit mai mult decât ar arăta cei optsprezece ani ai mei”. Adevăratul, insurgentul Ippolit *se naște murind*, între pereții camerei lui, cu privirea fixată, ca pe un ecran al propriilor sale gânduri, de zidul roșu al lui Meyer.

În urmă cu o lună, după ultima întâlnire cu Bahmutov, un fost coleg de liceu, în mintea lui Ippolit încolțește „convingerea supremă”, „ideea că nu merită să trăiești când știi că nu ți-au mai rămas decât câteva săptămâni”. Tăria de a-și pune în aplicare ideea a căpătat-o datorită „unui imbold ciudat, unei împrejurări stranii” (cunoștința cu Rogojin, emisarul morții în roman, care a avut loc cu zece zile înainte de citirea confesiunii). „Convingerea supremă” pune deplină stăpânire pe el în scena de pe terasa vilei închiriate la Pavlovsk de prințul Mișkin.

Cea dintâi ipoteză a răzvrătirii lui Ippolit este de ordin social: „Voiam să trăiesc pentru fericirea oamenilor, pentru a descoperi și semăna adevărul”, mărturisește eroul, convins că dacă ar fi ajuns să vorbească mulțimii numai un sfert de ceas aceasta l-ar fi urmat orbește. Convingerile și atitudinile sale sunt *inconsistente*. El trece repede de la revoltă hotărâtă la lamentări jalnice. Bolnavul ostil se „înmoaie”, se îmblânzește, *simte nevoia să se spovedească* și chiar se plânge ca un copil: „Voiam să vă spun tot... credeam că

totul... pentru ultima oară...”, mărturisește el „într-o stare de adevărat delir”.

Lepădându-și agresivitatea, ateul Ippolit face o tentativă aproape creștinească de împăcare cu oamenii: *voia să ierte și să fie iertat*, comentează retrospectiv Mișkin sensul monologului testamentar al muribundului. Confesiunea orală este o tentativă eșuată, comunicarea nu se poate realiza. În spovedania sa scrisă Ippolit își va dezvolta propria *teorie asupra necomunicării*: „În orice idee cât de cât serioasă care încolțește în capul unui om este ceva care nu se poate comunica altuia chiar dacă a-i scrie volume întregi, străduindu-te în fel și chip să explici această idee vreme de treizeci și cinci de ani; întotdeauna va rămâne ceva de necuprins, ceva care în ciuda tuturor străduințelor tale nu vrea să iasă din cutia ta craniană și va zăcea acolo mereu, până ai să mori, fără să fi transmis sensul major al ideii tale” (apud V. Cristea, 1983, p. 433). Disperata încercare a bolnavului de a se apropia de ceilalți sfârșește printr-o nouă revărsare de ură, îndreptată asupra întregii asistențe, martoră la spovedania sa, dar concentrată în special împotriva lui Mișkin, vinovat de a-l fi adus „în halul acesta”! Pe Mișkin îl acuză că i-ar fi corupt și tulburat sufletul. Îl exasperează umilința acestuia.

Orgoliul accentuat al lui Ippolit nu poate suporta *umilința spovedaniei* sale, în care promite „purul adevăr” și care ar fi putut fi intitulată, după J. Catteau (1978), „Ultimele zile ale unui condamnat la moarte de către natură” (aluzia lui Catteau la celebra carte a lui Victor Hugo) și care conține nu numai motivarea sinuciderii ca *protest* împotriva unor legi inexorabile și oarbe, ca ultimă libertate posibilă în cazul unei ființe zdrobite de călcâiul de fier al necesității, ci și angajamentul precis că autorul «scrisorii» se va împușca la răsăritul soarelui”. Isprăvind lectura spovedaniei în zori, Ippolit încearcă într-adevăr să se sinucidă, profitând de o clipă de neatenție generală, chiar acolo, pe loc, la „capătul terasei”, „în fața scării care ducea în parc”, dar revolverul, deși încărcat (după cum constată apoi fostul ofițer Keller, care

explică însă că arma „n-avea capsă” – grăbit să-și îndeplinească făgăduiala Ippolit uitase s-o pună), refuză să declanșeze mecanismul uriaș. Scena este „penibilă” și eroul ei, care se simte „dezonorat pentru totdeauna”, leșină. După tentativa lui de sinucidere, Ippolit mai trăiește o lună și jumătate. După dubla ratare, a efectului confesiunii și a împușcăturii sinucigașe, el ajunge „un bârfitor, un intrigant”. Îndrăgostit, fără nicio speranță, de Aglaia – un alt „soare” pe care voia să-l privească înainte de a muri – nu se poate stăpâni, deși îi dedică confesiunea sa, îi trimite scrisori, se întâlnește cu ea la „banca verde” și o chinuiește puțin, răscolind în sufletul ei gelozia.

Țesătura complicată a „demonstrației” din confesiune ar putea fi concentrată într-un raționament simplu:

Mă chinui → orice viață este un chin → îmi iau viața!

Ippolit nu este un materialist, dar nici un *ateu* nu este. Interpretarea picturii lui Hans Holbein cel Tânăr (1498–1543) *Hristos mort* și pasajele despre religie ne-o dovedesc în mod clar. Tabloul este o adevărată fereastră spre terifiant, spre *mysterium tremendum* (principala trăsătură a *numinosului*, cf. R. Otto, 1917), dar și spre *augustum, fascinans și majestas*:

„Tabloul acesta îl reprezintă pe Hristos în momentul în care este coborât de pe cruce. Am întotdeauna impresia – scrie Ippolit în confesiunea sa – că pictorii care zugrăvesc momentul răstignirii și al coborârii de pe cruce îl înfățișează de obicei pe Hristos cu un chip de o neobișnuită frumusețe; ei caută să-i mențină această frumusețe chiar și în momentele în care a fost supus la cele mai cumplite chinuri. Or, aici... nu vezi nimic asemănător; aici apare într-adevăr cadavrul unui om care a suferit suplicii groaznice înainte de a fi răstignit, care a fost lovit, schingiuit, torturat de soldați, bătut de mulțime atunci când își purta crucea, în sfârșit, care a îndurat vreme de șase ceasuri înspăimântătorul chin al răstignirii. Îți dai seama numaidecât că este chipul unui om care *cu puțin înainte* fusese coborât de pe cruce, cu alte cuvinte, departe de a fi țeapăn, el păstrează încă mult din viață și căldură, încât pe trăsăturile feței mortului *întârzie o expresie de suferință*

(subl. ns.), ca și cum ar fi continuat s-o simtă și după ce și-a dat sufletul...; în schimb fața, în aspectul ei fizic, nu a fost cruțată deloc: este zugrăvită cu un realism neîndurător... Știu că... Hristos a suferit cu adevărat și că... trupul lui răstignit pe cruce a fost cu totul supus legilor firii. Fața din tablou este tumefiată, acoperită cu vânătăi și răni sângeroase, oribile; ochii căscați cu pupilele piezișe; albul enorm al ochilor încremenit și cu luciri sticloase. Dar, lucru curios, când te uiți la cadavrul acesta al omului sfârșit de chinuri și torturi, se naște o întrebare cu totul bizară și cât se poate de interesantă: Dacă toți discipolii lui Hristos... i-au văzut trupul în halul acesta, cum de-au putut să mai creadă, la vederea acestor jalnice rămășițe, că martirul va învia? Și te mai întrebi, fără să vrei: Dacă moartea este așa de hidoasă și dacă legile firii sunt atât de puternice, cum ai putea să le învingi?... Tabloul acesta parcă este menit anume să trezească ideea unei puteri oarbe, sfidătoare, de o veșnicie stupidă căreia totul îi este supus și care fatal ți se impune. Oamenii care stăteau în jurul mortului și care nu sunt zugrăviți pe această pânză au trebuit, probabil, să simtă o consternare de nespus și o durere imensă în seara aceea în care li s-au năruit dintr-odată toate speranțele, ba aproape și credința care se înfiripa. Fără îndoială, s-au împrăștiat de la locul crucificării pradă unei spaime extraordinare, cu toate că fiecare dintre ei purta o idee mare, care de acum încolo nu mai putea să le fie smulsă” (*Idiotul*, 1962, pp. 546–547).

Din acest fragment nu reiese cu destulă claritate dacă Ippolit este un autentic *ateu*; poate că, după cum am mai spus-o înainte, *ateismul său este prima treaptă spre credință*. La Ippolit, revolta împotriva lui Dumnezeu, mai palidă decât la Ivan Karamazov, este de fapt o revoltă împotriva *demisiei lui Dumnezeu*, a naturii fără providență, golită de spirit.

„Religia! Admit că viața veșnică există și poate întotdeauna am crezut în existența ei. Să zicem că flacăra conștiinței a fost aprinsă prin voința unei forțe superioare, că această conștiință, rotindu-și privirea asupra lumii, a spus: «exist!» și că pe urmă, deodată, aceeași forță i-a poruncit să se stingă, pentru că așa trebuie, în numele unor imperative de ordin superior – și chiar fără

a explica pentru ce anume – fie admit totul, dar rămâne aceeași întrebare: Ce nevoie mai era de umilința mea? Chiar așa, nu poți fi oare sfâșiat, pur și simplu, fără să ți se ceară să-l și binecuvântezi pe acela care te sfâșie? Este cu puțință oare ca acolo sus să se simtă cineva într-adevăr jignit pentru că nu vreau să aștept cincisprezece zile? Nu cred, ci mai degrabă aș presupune că a fost nevoie, pur și simplu, de păcătoasa mea existență... pentru a completa vreo armonie universală, pentru compensarea nu știu cărui plus sau minus sau pentru vreun contrast oarecare etc. etc., după cum, în fiecare zi, se cere jertfa a milioane de ființe, fără moartea cărora restul lumii n-ar putea exista... Fie și așa! Recunosc că nu era cu puțință o altă întocmire a lumii, adică fără ca unii să-i înghită pe ceilalți; sunt gata să admit că nu pricep nimic din toată întocmirea aceasta; în schimb, nu știu un lucru: de vreme ce mi s-a dat *conștiința de sine* (subl. ns.), conștiința că «exist», puțin îmi pasă că lumea a fost întocmită strâmb și că altfel nici n-ar putea exista! Cine, așadar, și pentru ce ar putea să mă judece după toate astea? Orice ați spune, ar fi absurd și nedrept.”

„De altfel, oricât de mare ar fi fost dorința mea, niciodată n-am putut să-mi închipui că nu există viață de apoi sau providență. Cel mai probabil este că toate astea există, dar că noi nu pricepem nimic din viața viitoare și din legile ei” (*Idiotul*, 1962, p. 554).

În alte părți, Ippolit, ca orice necredincios, pune la început în locul cultului divinității cultul vieții, văzută ca o valoare în sine și având ca efigie Soarele (frecvent invocat de erou). Apoi ajunge însă la convingerea că „natura este perfidă” și că „își cam râde de noi, oamenii” (V. Cristea, 1983, p. 436).

A discuta despre *diavol* – consideră Ippolit, izbucnind „în hohote de râs isteric” – este întotdeauna oportun. El crede în diavol, în perversiunea sa, ceea ce înseamnă că el trebuie să creadă și în opusul său, îngerul paradisului. El este un spiritualist, mai mult decât un materialist, un creștin deznădăjduit și nu un ateu. Ippolit nu mai așteaptă nicio mântuire, pentru că i se pare total nedrept și necreștinește să moară la optsprezece ani. Contemplarea nenorocirilor proprii și ale altora l-au făcut sceptic: a obosit tot

așteptând binele și tot întâlnind răul (cuibărit și în sufletul lui), este un dezgustat și un disperat. El nu mai speră să mai dea ochii vreodată cu sănătatea, nu mai crede în existența sănătății; crede în divinitate, dar nu crede în mântuire.

Prin tipul de „libertate” în care se refugiază, Ippolit îl prefigurează pe nihilistul Kirillov. Revolta adolescentului împotriva lui Dumnezeu condiționează revolta sa împotriva creștinismului „de pe urma căruia s-a vărsat atâta sânge, încât, dacă s-ar fi vărsat dintr-odată, cu siguranță că s-ar fi înecat omenirea întregă!”. El se revoltă mai ales împotriva moralei creștine, care are nevoie – după cum spune muribundul – „și de ultimul tău horecăt”. Lui Ippolit îi este nesuferită – într-un chip aproape nietzscheian – umilința acestei morale care îl trage la răspundere pe om pentru ceea ce el nu poate înțelege.

Respingerea moralei creștine duce întotdeauna la Dostoievski la respingerea oricărei morale (V. Cristea, 1983, p. 437). De aceea, ca și Ivan Karamazov, Ippolit ajunge și el (doar că n-o formulează) la *antimorala* lui „Totul este permis”, care îmbracă la acest adolescent muribund forma unei „șotii” de licean: are ideea de a păcăli justiția săvârșind din senin „o crimă oribilă” – „să omori pe cineva, oricine ar fi, își imaginează, amuzat, Ippolit, să asasinezi chiar și zece persoane – pentru care, evident, criminalul cu un picior în groapă n-ar putea fi pedepsit”.

Ippolit vrea ca spovedania lui să conțină doar „purul adevăr”, dar el se dovedește farseur și fariseu, pentru că ce *neadevăr* poate fi mai strigător la cer decât principalul mobil al ceremonialului regizat, al scenariului sinuciderii? „Am hotărât să mor la Pavlovsk, la răsăritul soarelui, în parc, ca să nu-i deranjez pe cei din vilă” (*Idiotul*, 1962, p. 551). Este o minciună: ceea ce dorește Ippolit mai mult este tocmai să-l deranjeze pe prinț și pe toți cei pe care îi disprețuiește, care îl disprețuiesc. El este dornic să-și transforme măcar sinuciderea în *spectacol eroic*, urmărit de toată lumea. Dar ea n-a avut loc, întrucât pistolul nu avea capsă.

Ippolit se chinuie să moară eroic, de aceea își scrie confesiunea ca pe un testament spiritual. Nu poate muri fără această ultimă spovedanie, dar este conștient de *înjosirea* la care îl condamnă aceasta.

„O, vă închipuiți cumva că nu-mi dau seama cât de mult m-am înjosit prin această «confesiune» a mea? Cine oare nu mă va privi ca pe un băiețandru care nu cunoaște viața, uitând că am lăsat cu mult în urmă cei optsprezece ani ai mei și că în timpul acestor șase luni am ajuns bătrân?...

... Acel în mâinile căruia va cădea această «confesiune» a mea și care va avea răbdarea s-o citească până la capăt mă va considera poate un nebun sau mă va privi ca pe un școlar; dar, cel mai probabil, va fi dispus să vadă în mine un condamnat la moarte, care, bineînțeles, a ajuns la concluzia că toți ceilalți oameni, în afară de el, nu știu să prețuiască îndeajuns viața, o risipesc fără să-și dea seama de valoarea ei, n-au destulă vlagă în ei și, lenevind, nu profită îndeajuns de viață și, ca atare, toți până la unul sunt nevrednici s-o trăiască! Ei bine, să știți că cititorul acesta se va înșela, și că situația mea de condamnat la moarte n-are nicio influență asupra convingerii mele” (*Idiotul*, 1962, p. 528).

Dostoievski lasă deschisă întrebarea: *Ippolit a vrut cu adevărat să se sinucidă sau nu?* Răspunsurile pot fi opuse, dar acest lucru este mai puțin important; este necesar ca deznodământul să eșueze într-o bufonadă. Prințul Mișkin îl va compătimi și de acum înainte pe Ippolit, îl va înțelege și îl va ajuta, însă nimeni și nimic nu îl va mai spăla de penibila dezonoare pe care singur și-a regizat-o. Măreția de o clipă, atât de îndelung proiectată și visată, s-a risipit ca o fantezie, dăinuie doar meschinăria jalnică, amar-comică. Ippolit își îndulcește amarul săptămânilor din urmă amărându-i pe cei din jurul său.

Iată încheierea spovedaniei scrise, o inedită *autoanaliză psihologică*:

„Și acum, o ultimă lămurire: dacă mor, nu-i din pricină că n-aș fi avut puterea să suport aceste trei săptămâni; o, aș fi putut găsi

în mine atâta forță și, dacă aș vrea, mi-aș afla suficientă consolare în faptul că sunt pe deplin conștient de nedreptatea care mi s-a făcut, dar nu sunt ca poetul acela francez și nu vreau să mă consolez în felul acesta. În sfârșit este și un element de ispită la mijloc: limitându-mi timpul pe care-l mai am de trăit la trei săptămâni, natura mi-a îngăduit într-atât activitatea, încât se pare că sinuciderea ar fi singurul act pe care aș mai putea să-l întreprind cu șanse sigure de a-l duce la capăt din propria mea voință. De, poate că tocmai asta mă ispitește: să profit de această ultimă posibilitate de *acțiune*. Protestul poate uneori să însemne foarte mult..." (*Idiotul*, 1962, pp. 555-556).

Această autoanaliză existențială este interpretată de spiritanalistul Dostoievski (*Idiotul*, 1962, p. 556): „În unele cazuri de încordare extremă, la un om nervos, irascibil și scos din fire intervine acel grad maxim de *sinceritate cinică* (subl. ns.), când el nu mai ține seama de nimic și este gata să provoace orice scandal, ba s-ar părea că este chiar dornic de așa ceva; se năpustește asupra oricui: *având în minte gândul confuz, dar hotărât*, de a se arunca în minutul următor din vârful unei clopotnițe și de a pune astfel capăt tuturor nedumeririlor și încurcăturilor care s-ar putea ivi cu acest prilej. O epuizare rapidă a puterilor fizice este de obicei *semnul premergător* al acestei stări". S-ar putea ca acest „semn premergător” să fi fost și un simptom al lui Dostoievski în fazele de *criză-creație*. Prin firea lui, eroul său, ros de boală, „părea firav ca frunza tremurătoare care se desprinde din copac”. Dar, de îndată ce-și aruncă privirea asupra „musafirilor” care i-au ascultat spovedania citită, *disprețul cel mai arogant, cel mai jig-nitor* se citi în privirea și în zâmbetul lui. Se grăbea să-și provoace *adversarii*. Aceștia n-au întârziat să-și părăsească scaunele zgomotoși și plini de indignare. Oboseala, vinul băut, încordarea nervilor făceau să fie și mai mare *haosul și „mocirla impresiilor”*.

Privindu-și spectatorii Ippolit sări de la locul său parcă l-ar fi smucit cineva:

„– A răsărit soarele! strigă el, zărind vârful copacilor scăldați în lumină și arătându-i-le prințului ca pe o minune. A răsărit!”
(*Idiotul*, 1962, p. 556).

Răsăritul soarelui sugerează clar *iluminarea spirituală*. Ippolit, condamnat pe toată linia și în fond *mediocru*, nu este capabil de iluminare: „Eu n-am strălucit niciodată la nimic”, recunoaște Terentiev, care suferă că nu va lăsa „nicio amintire”, „nicio urmă”. Zidul lui Meyer simbolizează obtuzitatea, caracterul mărginit al gândirii sale.

Răzvrătirea lui Ippolit este o încercare de a scăpa de mediocritate ca într-un gen de *compensare adleriană*. Este știut că împotriva mediocrității singura „metodă” eficientă este suferința (V. Frankl, E. Cioran). Se pare că suferința lui Ippolit nu este destul de profundă, de autentică, întrucât este prea mult înveșmântată în haina operetei.

Până și răzvrătirea lui Ippolit este apreciată, de către el însuși (autopsihanaliză), drept mediocră. Arătând că stă în puterea sa să-și curme firul vieții, el simte nevoia să precizeze: „Nu-i cine știe ce putere grozavă, după cum nu-i grozavă nici răzvrătirea mea”. Caracterizându-l pe Ippolit în caietele la roman, Dostoievski vorbea de „vanitatea unui caracter slab”. Despre o răzvrătire care are o asemenea sursă se poate spune într-adevăr că „nu-i grozavă”. Forțând porțile metaforei, am risca să afirmăm că Ippolit aduce, foarte vag, cu o *copie ratată a lui Don Quijote*.

5. *Spovedania lui Versilov-tatăl (Adolescentul), bolnav de mitomanie, purtând un brâu de cuie*

Andrei Petrovici Versilov este considerat cel mai pașnic dintre „demonii” lui Dostoievski. După opinia scriitorului, are norocul de a nu fi ateu și nenorocul de a nu fi credincios; eroul este un deist, un necredincios credincios și un imoralist moralist, copil orfan și părăsit, care vrea să-și regăsească părintele. Într-un cuvânt,

este un *paradoxalist* adevărat, un tip de personalitate specific „subteranei” dostoievskiene.

A.P. Versilov se mulțumește să lenevească la el acasă, să se plângă de plictiseală: „Și ce plictiseală, Doamne, ce plictiseală!” Plictiseala este un simptom al melancoliei, iar melancolia este boala de care suferă nihilistul. „Demonicul este lipsa de conținut, plicticosul”, arată Søren Kierkegaard (1998 b, p. 177). Plictiseala, inerția spiritului, este lipsa de viață, este închiderea în sine, pe care o analizează cu mare măiestrie spiritologul Dostoievski. Procesul se desfășoară *repetitiv*: satisfacerea dorinței lasă în urma sa un gol, în care vine să se instaleze plictiseala, iar aceasta se transformă treptat dintr-un simplu moment, intercalat între o plăcere și alta, într-o dispoziție afectivă de durată, care nu mai poate dispărea nici măcar în momentul satisfacerii dorinței (Mădălina Diaconu, 1996, pp. 90–91). Plictiseala este însoțită de melancolie, ambele fiind menite să-i sugereze romancierului că existența este *imorală*, lipsită de autenticitate sub aspect existențial, sau *păcătoasă* din perspectiva religiei. Pe măsura „densificării” plictiselii și melancoliei, Versilov-tatăl presimte lipsa de perspectivă a orientării sale existențiale, își pierde încrederea în propria capacitate de a ajunge la fericire și cade pradă unei melancolii corozive. Labilitatea psihică a nihilistului Versilov este exprimată prin alternanța dintre momentele de plictiseală, când se plânge că este dezgustat de viață, și rarele sale accese de titanism, un impuls obscur al energiei turbării. El este un paradoxalist măcinat de un *conflict interior*: viitorul îi stă în față ca „un spațiu vid” (Kierkegaard), lipsa de conținut a existenței sale face ca, odată anesteziată puterea de a dori, prin epuizarea experiențelor sau a obiectelor, să nu mai existe nimic care să-i impulsioneze dorința de viață, rămasă suspendată, iar devenirea interioară să se volatilizeze. Dostoievski evidențiază vidul interior, mai ales vidul afectiv-emoțional al eroului. Versilov ajunge să se perceapă ca *străin de sine* și astfel viața i se pare goală și lipsită de sens. Dispare atât *setea de sens* cât și aceea de

suprasens, ca principalele condiții psihice ale existenței (în concepția psihologului existențialist Viktor Frankl, 1993).

Exprimându-și prin intermediul spovedaniei lui Versilov postulatul său filosofic asupra inevitabilei *însingurări* a oamenilor în urma „morții lui Dumnezeu”, în urma pierderii credinței lor în nemurirea sufletului, Dostoievski se dovedește foarte generos față de acești fii rătăcitori, acceptă posibilitatea regenerării lor morale. Spovedania este una din căile posibile ale acestei regenerări, printr-o aspră autoanализă și căutare a Sinelui. Dar Versilov mărturisește că meditațiile sale se încheiau, de fiecare dată, printr-o viziune asemănătoare celei din *Hristos pe Marea Baltică* (poezia *Lumea*) de Heinrich Heine.

În spovedania sa, Andrei Petrovici Versilov evocă momentele din opera unor mari scriitori: întâlnirea ocașului evadat (Jean Valjean) cu fetița din *Mizerabilii* de Victor Hugo, scena în care Evgheni Oneghin (personajul lui A.S. Pușkin) cade la picioarele Tatiane și un monolog al lui Othello (din tragedia lui William Shakespeare). Referirile acestea nu sunt întâmplătoare; reține atenția, în mod deosebit, cea din urmă, întregită pe parcursul romanului *Adolescentul*. Arkadi Versilov (fiul nelegitim al lui Andrei Petrovici) se crede, la un moment dat, Othello, pentru a-l numi pe tatăl său un Iago, iar cu alt prilej el îi reproduce Katerinei Nikolaevna cuvintele lui Versilov cum că „Othello a ucis-o pe Desdemona și apoi și-a pus capăt zilelor nu fiindcă era gelos, ci numai pentru că și-a pierdut idealul” (se remarcă, și în acest caz, gândirea psihanalitică a lui Dostoievski). Aceasta este *cheia psihologică* a tragediei Othello–Versilov, a dedublării sale, a acestui *alter ego* al său malefic, a încercării sale de a o ucide pe Katerina Nikolaevna și de a se sinucide. Toate relele, afirmă Dostoievski, provin din faptul că bărbații secolului al XIX-lea și-au pierdut idealul; numai regăsindu-l ei vor putea să-și găsească Sinele pierdut. Ei se află în *căutarea Sinelui pierdut*!

La un moment dat, Versilov se află într-o fază de *bigotism intolerant* (V. Cristea, 1983, pp. 467–468). El propovăduiește „un

nou fel de viață”, descoperindu-și „o irezistibilă vocație religioasă”, ține „predici exaltate”, își ia „aere de sfânt” și pretinde ca păcătoșii să-i dea socoteală pentru purtarea lor. Se șoptește că „ar purta chiar un brâu de cuie” (pe sub frac, desigur) și că s-ar fi convertit la catolicism.

Suferința profundă a lui A.P. Versilov, așa cum reiese din spovedaniile și autoanalizele sale psihologice, este că vrea să creadă în ceva și de fapt nu poate crede în nimic, că nu află *idealul* căruia să i se consacre (în piramida trebuințelor umane a lui Abraham Maslow lipsește *trebuința de credință*; de asemenea, lipsesc trebuințele de *speranță* și *libertate*; or, tocmai acestea sunt trebuințele fundamentale ale personajelor lui Dostoievski). O „voce” din *Carnete* (care nu poate fi decât a lui Versilov) rostește: „Principalul constă în aceea că întreaga viață eu nu am avut nici măcar o singură convingere. Și nu atât că nu am avut-o, asta nu reprezintă încă o nefericire, dar m-am convins că eu nu le pot avea, mai mult: că este imposibil, în general, să le ai. Iată ideea! Ce apăsătoare este ea”.

Orgoliul nemăsurat și nejustificat este cea dintâi și cea mai evidentă trăsătură demonică a lui Versilov. În *Carnete* găsim amănuntul savuros că Versilov îl invidia pe contemporanul său Otto von Bismarck pentru celebritatea lui. Demonică este și „*tăria voinței*”: „Sunt un om neînchipuit de tare”, spune Versilov (și totuși... cât de slab s-a dovedit până la urmă). El insistă, dintr-un impuls compensatoriu, subconștient, asupra acestei calități: „Rezist în orice condiții, ca un dulău de curte”, explicând-o printr-o *dedublare fără dureri* (de fapt, explicația aparține psihologului și spiritologului Dostoievski). „În inima mea pot încăpea deodată două sentimente contrare, fără să mă supere câtuși de puțin contradicția dintre ele.” Demonică este și *îndrăzneala nebunească*, temeritatea irațională a lui Versilov. Demonică este și capacitatea de intuiție sau de mistificare (exagerare și minciună), *mitomania* lui Versilov, care dezleagă tainele altora și citează cuvinte sau expresii din discuții la care nu asistase și de care nu

avea cum să ia cunoștință. Dovedește astfel că are o impresionantă imaginație „creatoare” și o mare putere de invenție mintală. Astfel, el dă impresia că ar ști ceva despre „ideea” lui Arkadi-adolescentul (fiul său nelegitim), deși acesta se ferise să i-o dezvăluie, și își uimește interlocutorii reproducând frânturi din gândurile acestora, din convorbirile lor confidențiale. Versilov este bolnav de mitomanie, acea tendință psihologică de a altera adevărul, tendință de fabulație, minciună, crearea de fabule imaginare (după psihiatrul E. Dupré, care a creat termenul de mitomanie, în 1905). Această tendință patologică este la Versilov o trăsătură caracterială. În psihopatologie este un tip de dezechilibru care îi face pe psihopați să elaboreze în permanență relatări de evenimente care nu au avut loc, dar despre care semenul este făcut să creadă că autorul relatării a fost martor și actor, descriindu-se, în general, într-o postură avantajoasă. Psihiatrii H. Deutsch și W. Stekel explică atât credința particulară cât și dedublarea personalității în relatarea mitomantică [Jacques Postel (coord.), *Dictionnaire de psychiatrie et de psychopathologie clinique*, Paris, 1993, trad. rom. 1998, p. 334].

După Goliadkin din *Dublul*, A.P. Versilov este personajul cel mai vizibil dedublat din opera lui Dostoievski. În marea scenă blasfematorie din salonul familiei, când Versilov sparge icoana izbind-o de muchia sobei, acel „alter ego al lui”, care-l „întărâtase”, se află de față, aproape la vedere. Asemenea doctorului care fluierase în biserică la înmormântarea tatălui său, evocat în aceeași scenă, eroul se comportă excentric, este imprevizibil, derutant.

Dedublarea se manifestă deopotrivă în *reflecție autoanalitică* („de câte ori încerc să dezvolt o idee în care cred, până la urmă încetez și eu să mai cred în ea”) și în „vorbi”, ceea ce explică ambiguitatea în exprimare, care-l scoate din sărite pe Arkadi „adolescentul”. *Cameleonismul* personajului, cabotinismul lui – adesea prezente în spovedaniile sale – constituie forme ale dedublării și ale perversității axiologice (cf. Max Scheller, 1998). Versilov este un om resentimentar și un pervertit axiologic

(I. Mânzat, 1998, pp. 6–8). Max Scheller construiește psihologia resentimentului, sau a sentimentului negativ complex, care include în dinamica sa dorința de răzbunare, ura, invidia, egoismul, răutatea, aroganța etc. Nietzsche (*Genealogia moralei*) arătase că resentimentul se naște la acei oameni cărora le este interzisă fapta ca formă autentică de reacție, trebuind să se limiteze la o răzbunare imaginară. Și la Versilov „sentimentul de ranchiună” (germ. *Groll*) este o mânie ascunsă, care-i străbate obscur psihismul abisal și este independentă de activitatea Eului, care conține Sinele ca nucleu central; o mânie care se formează repetând experiența intențiilor de ură sau a altor emoții ostile și nu are încă o țintă inamică determinată, dar hrănește cu sângele ei toate intențiile dușmănoase posibile. În concepția lui Scheller (1998, pp. 31–32), resentimentul este o *autointoxicare psihică* care apare din cauza reprimării sistematice sau a descărcării anumitor afecte și emoții negative: impulsul răzbunării, ura, răutatea, invidia, pizma, perfidia. Cel mai important punct de plecare în constituirea resentimentului este *impulsul răzbunării*, ca un impuls de a riposta la un atac sau o ofensă.

Resentimentul versilovian este sursa răsturnării sau chiar a *pervertirii* ordinii eterne din conștiința umană, devenind o sursă de mistificare a acestei ordini. De asemenea, are loc subordonarea spiritualului de către util, a realului de către imaginar, a adevărului de către minciună. Compensarea adleriană se transformă în *pseudocompensare* în cadrul personalității lui Versilov, care este un resentimentar și un pervers axiologic.

6. Spovedania lui Ivan Karamazov, acest Hamlet rus înzestrat cu măreție dar devorat de mediocritate

După cum am remarcat din spovedaniile anterioare, Ippolit își descrie coșmarurile în spovedania sa, Stavroghin și Versilov repovestesc într-o formă inedită mitul paradisului pierdut, al

izgonirii din rai. „Particularitatea principalilor eroi dostoevskieni este înzestrarea lor artistică, capacitatea lor latentă sau activă de a compune «poeme»” (I. Ianoși, 1968 a, p. 393). Dar niciunul dintre ei nu-l poate egala pe *artistul-filosof* Ivan Karamazov, personalitate căreia Dostoievski îi „cedase” cu generozitate unele din propriile sale trăsături de caracter și aptitudini intelectuale de *metafizician* și *profund analist-psiholog creștin al adâncurilor* spiritului omenesc.

Serghei N. Bulgakov (1871–1944), în prelegerea publică ținută la Kiev, la 21 noiembrie 1901, intitulată „Ivan Karamazov ca tip filosofic” (*Marele Inchizitor. Dostoievski – lecturi teologice*, 1997, pp. 174–197) arată că din romanul *Frații Karamazov* alege imaginea cea mai strălucitoare sub raport filosofic – chipul lui Ivan Karamazov. „Din întreaga galerie de tipuri ale romanului, figura acestui personaj ne este nouă, intelectualității ruse, cea mai apropiată, cea mai scumpă; noi înșine suferim chinurile lui, îi înțelegem aspirațiile. Apoi, acest chip ne ridică la o înălțime atât de amețitoare, la care gândirea filosofică n-a reușit să ajungă decât în cazul celor mai îndrăzneți slujitori ai ei.” Ivan reprezintă o figură centrală a „urieișei epopei a vieții rusești”, el este unul dintre Karamazovi care, în viziunea lui Dostoievski, simbolizează întreaga societate rusă.

Universul spiritual al lui Ivan Karamazov se caracterizează cel mai puțin prin fapte. Pentru a-i pătrunde în suflet, pentru a întreprinde o valabilă analiză psihologică ne putem folosi, în primul rând, de propriile analize despre sine (autopsihanaliză). Caracterizarea lui Ivan este făcută de Dostoievski în manieră dramatică, cel mai adesea sub formă de *monolog*, arareori sub formă de dialog. În ambele cazuri destăinuirile intime se realizează prin *spovedanie*. Dostoievski folosește un procedeu absolut original: *spovedanie prin dedublarea Eului și prin delir*, dar un delir care se caracterizează adesea printr-o *hiperluciditate* vecină cu extazul creator [similar, întrucâtva, cu ceea ce A. Maslow (1970) numește „*peak experience*”]. Avem în vedere uluitorul capitol *Vedenia lui*

Ivan Feodorovici. Diavolul (Dostoievski, 1965, pp. 849–873). Grație delirului, acompaniat de halucinații și de dedublarea morbidă a conștiinței, Dostoievski – ca un veritabil psihiatru și psihopatolog – ne pune în fața unui monolog sub formă dialogală. Diavolul lui Ivan este glasul subconștientului sau, uneori, a supraconștientului său, nu este acel Mefistotel metafizic, întruchiparea principiului abstract al răului și ironiei, ci o creație a spiritului *bolnav* al personajului, este glasul abisal al propriului său Sine.

După cum observă și Bulgakov (1997, p. 176), tot ceea ce îl chinuie pe Ivan, tot ceea ce urăște și disprețuiește el *analizându-se* își găsește personificarea în perorațiile diavolului. Acest episod, asupra căruia vom reveni, este punctul de vârf, este „experiența de vârf” (A. Maslow) a supraactivării mentale, intelectuale și afective, în care s-a aflat Ivan, moment în care puterile lui sunt înfrânte și el cade, în cele din urmă, în stăpânirea delirului, un delir aproape creator, greu de descoperit în tratatele științifice de psihiatrie.

Legenda Marelui Inchizitor este de maximă importanță pentru cunoașterea spiritului adânc al lui Ivan și pentru creionarea profilului personalității sale în care *Sinele ideal* este mult deasupra *Sinelui real* (C.R. Rogers). Din lupta acerbă a celor două ipostaze ale Sinelui va învinge *Sinele anxios* (al temerilor).

Nikolai A. Berdeaev (1998, p. 198) susține că în *Marele Inchizitor* s-a inițiat, de către Ivan-Dostoievski, o nouă conștiință religioasă: „Nu este vrajba adevărului ortodox cu minciuna catolicismului, ci o disensiune incomparabil mai profundă între două temeuri ale istoriei universale, între două forțe metafizice. Marele Inchizitor și-a făcut și își va mai face apariția în istorie sub diferite înfățișări. Spiritul Marelui Inchizitor a fost viu în catolicism și, în general, în vechea biserică istorică și în autocrația rusă, și în orice stat absolutist, bazat pe constrângere, iar acum acest spirit migrează în pozitivism, în socialismul care pretinde să ia locul religiei, să construiască Turnul Babilonului” (aceste idei erau prezentate profetic de Berdeaev în 1907!).

Ivan Karamazov este un tânăr cu un spirit mare, cu o cutezanță logică deosebită, de o sinceritate entuziastă, incapabil de compromisuri cu sine însuși, și totuși nu tocmai normal (îl trimitem pe cititor la capitoul de la începutul cărții *Nebunia ca iluminare*). Acest tânăr inteligent și talentat, aflat în floarea vârstei, la apogeul puterii sale, vorbește într-un mod serios despre *sinucidere*, între-văzută, este drept, nu în prezent ci pe la treizeci de ani, când va mai slăbi ticăloasa poftă de viață, or, Ivan iubește viața și știe s-o prețuiască. Iată una din destăinuirile lui făcută lui Alioșa: „Să zicem că n-aș crede în existența ordinii universale, și totuși, uite, mi-s dragi mugurii cleioși care se deschid primăvara, mi-e drag cerul albastru, mi-s dragi unii oamenii, despre care – mă crezi – nici măcar nu-mi dau seama pentru ce mă atrag, mi-e drag uneori eroismul omenesc, virtutea în care, poate, de mult am încetat să mai cred, dar pe care, totuși, în adâncul meu, o cinstesc ca pe o amintire” (Dostoievski, 1965, p. 311). Sufletul lui Ivan este deschis pentru tot ce este măreț și frumos. El spune că va pleca în Europa, pe care o consideră un cimitir drag, „cel mai scump dintre toate”.

Starea de suferință prelungită, durerea chinuitoare de a nu-și putea depăși îndoielile îl determină pe Ivan să acorde atenție doar lumii sale lăuntrice, îl pasionează căutarea propriului său centru (Sinele) (cum ar spune M. Eliade), îl interesează drama *individuării* (C.G.Jung); să participe la viața exterioară nu-i mai ajung puterile. El este un *introvertit* atins de o febră maladivă a căutării unor răspunsuri la întrebări tulburătoare. Problemele sale sunt atât de sufocante, atât de sfâșietoare, încât el nu poate rămâne în *limitele* normalității psihonervoase.

După cum observă S. Bulgakov (1997, p. 179), uneori, sofistul și dialecticianul din Ivan îl lasă în urmă pe mucenicul ideii, numai că ultimul nu scapă privirii pătrunzătoare a starețului Zosima, care, cu o clarviziune profetică, se adresează lui Ivan, în urma spovedaniei sale: „Ideea (despre nemurirea sufletului) încă nu și-a găsit un răspuns în sufletul dumitale și-l face să se zbuciume. Uneori, însă, vezi dumneata, chiar și un martir simte un fel de satisfacție

să ia în glumă propria deznădejde, ca să zic așa, tot din deznădejde. Dumneata nu faci decât să te distrezi deocamdată, crezi în dialectica dumitale, ba chiar bătându-ți joc de ea cu sufletul îndurerat. [...] Încă n-ai apucat să găsești dezlegarea acestei probleme, spre marea dumitale nenorocire, căci problema se cere totuși rezolvată...”. În aceste cuvinte profetice ale starețului se află cheia potrivită pentru sufletul lui Ivan.

Propriul său părinte îl numește pe Ivan „mare pramatie”, iar fratele său Dmitri îl recunoaște „superior” celor din jur. Ion Ianoși (1968 a, p. 370) se întreabă: „Cine este ființa aceasta enigmatică deprinsă cu lungi tăceri și mărturisiri derutante, inimă fierbinte și chinuită, minte lucidă și sofisticată, arhanghel și satană, Hlestakov și Faust?! Este cinicul negator, îngrețșat de meandrele existenței fără rost, cufundat în mlăștinoase adâncuri pestilențiale, în subteranele unei subumanități blestemată, pe care dorește s-o uite definitiv, și ireversibil damnată, din care nu întrezărește și nu vrea să mai accepte vreo ieșire la lumină – sau este, dimpotrivă, îndrăgostitul de libertate, convins de absoluta putere de seducție a virtuților supreme...”. Desigur, fiind și el un paradoxalist și un *paradoxalist în sine*, Ivan este când unul, când celălalt, unul prin celălalt, o subtilă *complementaritate* existențială și spirituală, o *sinergie* dintre ordine și haos. Ivan este întruchiparea omului din subterană, asemănător nu doar lui Stavroghin sau Versilov, dar chiar lui Svidrigailov sau Piotr Verhovenski, în stare de odioase trădări și crime; dar, ca și Stavroghin sau Versilov, el însuși își refuză absolvirea. După observația lui Ion Ianoși (1968 a, p. 371), „poate numai Raskolnikov mai posedase darul atât de ascuțit de a se pedepsi singur, de a-și înfrânge *moral imoralitatea* – capacitate pe care au păstrat-o de fapt toți urmașii săi, dar pe care a ridicat-o pe cele mai înalte culmi numai Ivan Karamazov”. Din întreaga galerie a personajelor dostoevskiene, Ivan trăiește cel mai intens *conflictul axiologic* dintre bine și rău, dintre om și divinitate, dintre virtute și păcat.

Acest prinț al gândirii metafizice, care cunoaște și trăiește chinuitoarea sete a absolutului, este antipodul filistinului tern și ignobil. „Meschina fericire a cârțițelor îi repugnă, nu poate accepta înșelătorul echilibru sufleteș al egocentricului preocupat doar de cultivarea peticului său de grădină. Opunând liniștii sterile neliniștea creatoare, el polemizează cu toți carieriștii mărunți, străini de orice experiență intelectuală dezinteresată” (I. Ianoși, 1968 a, p. 373).

După cum remarcă Ion Ianoși (1965, p. XX), Ivan este *enigmatic* nu numai din cauza antinomiilor și paradoxurilor care-i răvășesc sufletul, ci și pentru că mult timp contradicțiile se manifestă „într-o îngemănare aparent neutră, într-un evasiechilibru senin”. Pătimaș ca orice Karamazov, Ivan este totuși reținut, disciplinat, nu se exteriorizează cu violența fratelui său Dmitri; „furtunile din inima sa rămân mult timp ascunse celor din jur”.

Ideile filosofice care-l frământă în mod deosebit pe Ivan sunt existența lui Dumnezeu și problema nemuririi. Cei care nu cred în Dumnezeu pun problema socialismului și anarhismului, a transformării lumii după un nou calapod. Problemele sociale și religioase, socialismul și Dumnezeu sunt conexe sinergic, considerate „în fond” identice, iar revoluția – „celălalt punct de vedere”. De aici apare *alternativa fatală*: credința sau „nihilismul” demonilor, smerenia creștină sau revolta ateistă?

După Ion Ianoși, întrebările lui Ivan pot fi reunite într-un *raționament în cerc* care ne readuce la punctul de plecare:

- Poate fi iubită o viață atât de absurd orânduie?
- Poți crede în cel care a rânduit-o astfel?
- Dar, lipsindu-te de credință, nu te lipsești oare de umanitatea ta, de singurul tău sprijin în această lume?
- Și, renegându-ți omenia, nu vei da naștere tu însuși unor noi absurdități?

În loc de o concluzie imposibilă, Ivan formulează un *paradox* fundamental-existențial: „Dacă nu există nemurirea sufletului, nu există nici virtute”; dispărând credința în nemurire, nimic nu mai

poate fi socotit imoral, egoismul se instalează în forma sa cea mai periculoasă: „Totul este permis!”

Problema existenței lui Dumnezeu, problema credinței religioase este prima problemă care tulbură mintea și sufletul lui Ivan.

„Cu ce să încep, cu Dumnezeu? îl întreabă Ivan pe fratele său Alioșa și dezvoltă ideea incompatibilității lui Dumnezeu cel milostiv cu omenirea care suferă, a lui Dumnezeu cel drept cu crimele nepedepsite.”

„Un bătrân învechit în rele” (Voltaire), începe Ivan, „a declarat în secolul trecut că, dacă Dumnezeu nu ar fi existat el ar fi trebuit să fie inventat”. După cum remarcă Ivan, miracolul constă în aceea că ideea necesității lui Dumnezeu s-a putut înfiripa în capul unei fiare sălbatice precum omul: *această idee nu poate decât să-i facă cinste ființei umane.*

Depravarea omului și sfințenia religiei reprezintă – după V. Rozanov (1997, pp. 97–98) – ceea ce încearcă Ivan să afirme în primul rând. Religia este ceva înalt: a o face accesibilă omului, a deveni capabil să înțelegi concepția despre lume cuprinsă în ea constituie țelul suprem, deplina satisfacție pe care o poate atinge spiritul uman. În literatura universală, în care tăgăduirea existenței divinității a fost atât de frecventă, simțim – arată Rozanov – că ne apropiem de ceva deosebit, de ceva care n-a mai existat în cadrul ei, de o perspectivă cu totul nouă. Și mai simțim că acest punct de vedere este singurul serios, poate singurul amenințător. Existența lui Dumnezeu, a cărei nedemonstrabilitate (filosofic, logic sau științific) este de regulă primul obstacol pentru înțelegerea religioasă a lumii, este depășită de Ivan-Dostoievski din mers, ca o obiecție care nu obstrucționează câtuși de puțin. Ceea ce religia se străduiește cel mai mult să apere nu este supus atacului, este cedat fără a fi contestat.

Pornind de la relativitatea gândirii omenești, Ivan mărturisește „cu toată umilința”: „Nu mă simt capabil să rezolv probleme de felul acesta; spiritul meu euclidian, realist, refuză să caute soluția unor probleme *care nu au nimic de-a face cu lumea aceasta*; admit

existența lui Dumnezeu; o admit, cu dragă inimă, după cum admit și înțelepciunea și finalitatea Lui, care nouă ne sunt cu desăvârșire necunoscute; cred în ordinea, în sensul vieții, cred în armonia eternă...; cred în Cuvântul spre care tinde întregul univers și care El însuși «este la Dumnezeu», și care este însuși Dumnezeu” (Dostoievski, 1965, pp. 318–319).

„Dar eu nu accept lumea lui Dumnezeu”, așa își încheie Ivan mărturisirea. După observația lui V. Rozanov (1997, p. 99), ne întâlnim din nou cu o întorsătură de gândire necunoscută: făptura nu-și neagă Creatorul, ea îl recunoaște, dar *se răzvrătește* împotriva Lui și, odată cu ea, se neagă pe sine, sesizând în *ordinea acestei creații* o incompatibilitate cu felul în care este ea însăși concepută. Voința supremă și înțeleaptă, emanată în univers dintr-un izvor de neînțeles, revărsată într-o părțică a acestuia, care poartă numele de *om*, se răzvrătește singură împotriva sa și cârtește împotriva legilor după care ea acționează.

„Trebuie să-ți mărturisesc încă ceva, îi spune Ivan lui Alioșa. Eu nu am putut niciodată să pricep cum este posibil să-ți iubești aproapele. Fiindcă, cel puțin așa mi se pare mie, tocmai pe acela care-ți este cel mai apropiat nu-l poți iubi decât, cine știe, doar așa, de la distanță. Am citit undeva despre *Sf. Ioan cel Milostiv* că, venind la el într-o zi un ins flămând și rebegit de frig și rugându-l să-l încălzească, sfântul s-a culcat cu el în pat și, îmbrățișându-l, i-a suflat în gura puturoasă, fiindcă bietul om suferea de nu știu ce boală cumplită. Ei, uite, eu sunt convins că toate faptele astea săvârșite de el pornesc dintr-o înclinație morbidă, un fel de isterie, că sfântul n-a fost sincer, dragostea lui fiind dictată de datorie, o penitență pe care și-a impus-o singur. Nu poți iubi un om decât dacă-și ascunde fața. [...] Teoretic, firește, poți să-ți iubești aproapele, dar numai așa, de la distanță, niciodată însă când este în preajma ta” (Dostoievski, 1965, pp. 319–320).

În aceste cuvinte răzbate o ură îngrijorătoare și totodată o mare amărăciune, care este posibil să-i fi aparținut lui Dostoievski. Poate în anumite momente ale vieții lui, pentru că altfel toată opera sa este o mărturie a prețuirii omului, dar și a demascării

josniciei sale, Dostoievski avea, rareori ce-i drept, accese de „nihi-list” nietzschean. „În zbaterea sa cumplită, Dostoievski îi seamănă întrucâtva lui Ivan: aspiră către certitudini binefăcătoare, dar pârjolește totul în cale” (I. Ianoși, 1968 a, p. 385).

Antinomia filosofică centrală a *Marelui Inchizitor* – remarcă I. Ianoși – este obligativitatea alegerii între libertate și constrângere, *libertatea nefericită sau a nefericirii și fericirea lipsei de libertate*. Această idee devine o temă centrală a existențialismului modern, dezvoltat după 1940 de către Albert Camus și Jean-Paul Sartre. Reiese că postulatul de bază al Marelui Inchizitor este următorul: „Nimic nu este mai seducător pentru un om decât libertatea de conștiință, dar totodată nimic mai chinuitor” (*Carnete la Frații Karamazov*, 1952, p. 869). Alternativa lui Ivan-Dostoievski este sumbră: Hristos nu poate oferi oamenilor decât o realitate insuportabilă, chinuită și chinuitoare, o eternă Golgotă și o crucificare mereu reluată, cărora Antihristul nu le poate opune decât liniștea și îndestularea celui neliber, „pâinea” robiei cea de toate zilele. Această *tragică dilemă*, „între neîmplinirea morală și împlinirea imorală, nemulțumirea sacră și mulțumirea diabolică, chinul libertății spirituale și bucuria slugărniceii trupești, visul nefericitului de a dobândi fericirea vieții de apoi și realitatea nefericită a unei fericiri pământești [...], a fost postulată de Dostoievski și în povestirile și romanele sale precedente, îndeosebi în imaginile nobil-ignobile ale «subteranei», niciodată însă n-a făcut-o cu frenezia și consecvența din *Marele Inchizitor*...” (I. Ianoși, 1968 a, p. 134).

Apologia libertății eșuează într-o dublă discreditare a ei: pe de o parte, răzvrătirea generează spiritul „euclidian” al lui Ivan, variantă nouă a formulei „doi ori doi fac patru”, ea generează Turnul Babel, „căile faste”, „pâinea”, „furnicile”, iar pe de altă parte smerenia creștină impune o reversibilă nivelare a noii „turme”, păzită de pastori „idioți”, iraționali, incapabili să lecuiască rănilor sufletești.

Suferințele absurde ale copiilor nu pot fi justificate nici pe pământ, nici în cer, nici acum, nici în veacul de apoi – crede Ivan. De „minte asta păcătoasă” (singura în care are încredere) el nu s-ar despărți chiar dacă ar apuca „armonia eternă”. După cum apreciază V. Cristea (1983, p. 159), *împotriva lui Dumnezeu Ivan se ridică prometeic*, ca apărător al oamenilor copleșiți de necazuri și dureri. Atitudinea lui față de semenii este *profund dedublată*, mila însoțindu-se la el cu oroarea swiftiană (Jonathan Swift, 1667–1745, autorul *Călătoriilor lui Gulliver*, a scris pamflete de un sarcasm biciuitor în care denunță vicii social-politice și religioase în *Povestea unui poloboc* și *Meditații asupra unei cozi de mătură*). După cum am văzut anterior, o *axiomă* a lui Ivan proclamă imposibilitatea de a-ți iubi aproapele ca „ceva inerent firii omenești”, „dragostea creștinească față de aproapele este un miracol imposibil” pe pământ, pretinde Ivan, văzând în fapta Sfântului Ioan cel Milostiv o „încălcație morbidă”. „*Nu poți iubi un om decât dacă își ascunde fața*” este una dintre cele mai impresionante crezuri ale lui Ivan. Dostoievski l-a construit pe Ivan ca pe un *personaj fără față* căruia autorul se mulțumește să-i surprindă expresiile fără a-i descrie vreodată chipul.

Cruzimea omului „aproape că atinge perfecțiunea”, ceea ce nu poate fi decât opera diavolului, care are ambiția nerealizată a perfecțiunii. Diavolul caută și experimentează răul perfect, dar... niciodată nu-i reușește! Ivan crede că dacă diavolul este „numai o născocire a omului, atunci într-adevăr aceasta l-a plăsmuit după chipul și asemănarea lui”.

„*Creștinul*” Ivan este tot atât de fanatic ca răzvrătitul și ateul Ivan. Din moment ce el crede atât de puternic în diavol, cu care ajunge să și converseze, totuși Ivan are un fond mistic și cunoaște experiența mistică.

Ivan vrea să creadă nu doar pasiv în Dumnezeu și în nemurirea sufletului, ci și *activ* în menirea Bisericii pravoslavnice. Tentația credinței din care rodește ca fruct bizar și stingher articolul ecleziastic (V. Cristea, 1983, p. 158) „Marele Inchizitor” rămâne

o constantă atitudinală: „în sufletul tău dorești din răspuțeri să fii deopotrivă cu ei” (cu schimnici nebiruiți de ispită), îi spune diavolul în noaptea coșmarului.

„Pământul nostru [...] este îmbibat de lacrimi omenești [...] până în miezul lui”, spune Ivan. Or, dacă „răul este necesar creației divine, această creație este inacceptabilă” (Albert Camus). Răzvrătirea lui Ivan care surprinde neîncetat providența în *flagrant delict de cruzime* este generată de o mare receptivitate față de suferință, izvorăște dintr-un fel de isterie a milei.

Ateii lui Dostoievski rămân în felul lor un gen de „credincioși”. Ei trăiesc dureros absența divinității de care singuri s-au despărțit. Logica i-a fost suficientă lui Ivan ca să-l acuze și chiar să-l suprimă pe Dumnezeu, nu însă și pentru a-și organiza propria viață într-o lume în care el devine Dumnezeu (ca și Kirillov, un alt adept al cinicei formule „totul este permis”).

Ivan Karamazov se spovedește fratelui său, călugărul Alioșa: „O, mintea asta păcătoasă a mea, spiritul meu realist, euclidian, îmi spune că suferința există, dar că nu este nimeni vinovat, că toate lucrurile decurg unele din altele, simplu și direct, că totul este trecător și totul se compensează, dar [...] astea nu sunt decât elucubrațiile lui Euclid! Îmi dau seama, și de aceea nu pot, nu, nu pot accepta să trăiesc după asemenea concepții absurde” (Dostoievski, 1965, p. 330).

Aceasta este – după cum consideră V. Rozanov (1997, p. 106, nota 1) – una din *mărturisirile* cele mai triste și totodată mărețe ale spiritului uman. Ideea sa constă în faptul că există *discordanță* între „legile realității exterioare”, după care în natură și în viața omului totul curge, și „legile judecății morale” ascunse în suflet. Ca urmare a acestei discordanțe, omul trebuie să se dezică de cele din urmă și, odată cu ele, de personalitatea sa, de scânteia lui Dumnezeu din *Sine*, să se contopească cu natura exterioară, supunându-se orbește legilor ei; sau, păstrându-și libertatea judecății sale morale, să intre în contradicție cu natura, într-o discordie neputincioasă cu ea. Prima licărire a acestei idei la Dostoievski

o găsim în anul 1864, în *Însemnări din subterană*: „Doamne, ce treabă am eu cu legile naturii și ale aritmeticii, când, nu știu de ce, aceste legi și acest *doi ori doi fac patru* nu-mi place? Se înțelege, eu n-am să-l străpung, dar *nu mă voi împăca* cu el pentru că aici este un zid de piatră și eu n-am atâta forță”.

„Ce-mi pasă mie că nu există vinovați și că sunt conștient de lucrul acesta!” își continuă firul mărturisirii Ivan. „Eu am nevoie de răzbunare, altfel simt că am să mă distrug singur” (Dostoievski, 1965, p. 330). Adică – explică V. Rozanov (1997, p. 106, nota 2) –, în cazul suferinței și al crimei, dacă nu există „răzbunarea dăătoare de satisfacție”, atunci omul, căutând satisfacția, își va distruge trupul ca fiind criminal și suferind. Este o explicație a sinuciderii. Idei paralele pot fi găsite în *Jurnal de scriitor*, 1876, octombrie și decembrie. De fapt, dorința de răzbunare care dă satisfacție este o trăsătură caracterială a omului resentimentar, acel pervertit axiologic (Max Scheler), la care ne-am mai referit anterior, care poate, la limită, să-și destructureze personalitatea până la sadomasochism și sinucidere.

„Vreau să văd – spune, mai departe, Ivan – ciuta tolânindu-se alături de leu și victima îmbrățișând pe cel care a înjunghiat-o. *Vreau să fiu de față atunci când lumea va apuca să aște, în sfârșit, pentru ce a fost tot ce-a fost înainte.* Dorința asta stă la baza tuturor religiilor de pe lume, și eu sunt un om credincios” (Dostoievski, 1965, pp. 320–331). În aceste cuvinte se recunoaște că religiile, fără vreo excepție, nu i-au fost date omului din afară, ci au izvorât din adâncurile sufletului uman, din contradicțiile proprii omului și din dorința arzătoare de a le depăși în vreun fel. Adică, originea lor se recunoaște a fi mistică *doar în măsura* în care mistic este spiritul omenesc, dar nu mai mult.

Tragedia lui Ivan nu stă în faptul că ajunge la concluzii care neagă moralitatea; dar nu puțini sunt oamenii pentru care teoreticul „totul este permis” devine un paravan confortabil pentru imoralitatea pusă în practică; tragedia constă în aceea că sufletul lui „în stare să fie chinuit de atâta suferință”, cum îl caracterizează

starețul Zosima, nu poate să accepte un astfel de răspuns. S. Bulgakov (1997, p. 181) îl califică pe Ivan ca „o fire etică în cel mai înalt grad, care este obligată să nege moralitatea: iată ce conflict monstruos. E ca și cum cineva ar fi nevoit să nege lumina zilei, pe care o vede cu proprii ochi. [...] Imoralitatea ateistă a lui Ivan ne reamintește de căutările asemănătoare ale lui Friedrich Nietzsche (*Genealogia moralei, Dincolo de bine și de rău*).

Oglinda strâmbă a sufletului lui Ivan, diavolul lui, cu ironia sa trivială, dezvoltă aceeași idee a *necesității răului* în lupta universală a armoniei sfinte. Ivan se plasează pe sine în opoziție cu diavolul, care vrea consecvent răul.

În *Vedenia lui Ivan Feodorovici. Diavolul* (Dostoievski, 1965, pp. 849–873) autorul remarcă: „Nu sunt medic. Îmi dau seama, totuși, c-a sosit momentul să spun măcar câteva cuvinte despre maladia de care suferea Ivan Feodorovici. Anticipând asupra evenimentelor, țin să atrag atenția cititorului că, în seara respectivă, Ivan începuse a fi hărțuit de primele manifestări ale unei febre cerebrale care avea să izbucnească abia în ziua următoare, punând deplină stăpânire pe organismul lui șubrezit, cu toată rezistența îndârjită pe care boala o avusese de întâmpinat. Deși n-am pretenția de a fi chiar atât de priceput în medicină, îmi voi permite totuși să presupun că tânărul izbutise printr-un efort extraordinar de voință să întârzie întrucâtva clipa capitulării, în speranța că va învinge definitiv boala. Știa că nu este perfect sănătos, dar refuza să admită că s-ar putea să cadă la pat. [...] Într-un mare moment de cumpănă din viața lui trebuia să-și spună răspicat și curajos cuvântul, ca să se «reabiliteze în ochii lui însuși»”.

Hotărându-se să consulte medicul, Ivan află că suferă de „un dezechilibru nervos”: „în starea în care te afli dumneata, se poate foarte bine să ai halucinații”, îi explică medicul.

Mai departe, Dostoievski (1965, p. 850) ne dezvăluie: „Așadar, cum spuneam, ședea acum la el în odaie, aproape conștient că aiurează, și privea fix ceea ce se afla pe divan, spre peretele din fața lui. În locul acela răsărise deodată un ins care, nu se știe

cum, pătrunsese în cameră. [...] Era un domn, sau, mai bine zis, un fel de *gentleman* rus, *qui frisait la cinquantaine*, cum spune francezul, cu câteva fire argintii presărate în părul negru destul de des și de pletos, și cu un barbișon ascuțit... Într-un cuvânt, musafirul avea din cap și până în picioare înfățișarea unui om de lume, dar cu mijloace materiale foarte restrânse. Făcea desigur parte din tagma acelor moșieri obișnuiți să huzurească în trândăvie, care avuseseră o epocă înfloritoare pe vremea iobăgiei...”. „Oaspetele nepoftit al lui Ivan avea o figură destul de simpatică, fără să fie blajină, una din acele figuri extrem de mobile, gata să-și schimbe în orice moment expresia, din politete, potrivit cu împrejurările” (Dostoievski, 1965, p. 851).

După un dialog înfocat și contradictoriu între Ivan și „oaspetele” său nepoftit, Ivan izbucnește: „Sunt momente în care [...] nu te văd și nici măcar nu-ți aud glasul, dar ghicesc întotdeauna ce vrei să spui, pentru că în realitate *eu vorbesc, eu însumi, nu tu!* Nu mai știi însă dacă ultima oară am dormit sau te-am văzut aievea. Am să înmoi un prosop în apă rece și am să-mi înfășor capul, poate așa o să dispari!” (Dostoievski, 1965, pp. 852–853). După cum se poate observa, luciditatea lui Ivan este identică, învingătoare iese halucinația, care se rarefiăză ca o *realitate*.

Diavolul se apără cu elocvență de mare avocat: „Rostul meu pe lume este să duc la pierzanie mii de ființe omenești, pentru ca una singură să se poată izbăvi. Gândește-te numai câte suflete am fost silit să irosesc și câte reputații neprihănite să stropesc cu noroi ca să iasă la iveală cucernicul Iov, din pricina căruia am îndurat cândva ceva atât de amar!” (Dostoievski, 1965, p. 872)

După observațiile lui S. Bulgakov (1997, p. 185), problema pe care o pune Ivan cu atâta forță tragică și cu atâta curaj smintit, cea a originii răului în lume și a înțelepciunii ordinii universale, este o problemă eternă a metafizicii, veche de când lumea.

„*Satana sum et nihil humani a me alineum puto*”, îi spune lui Ivan, batjocoritor, diavolul. Dictonul karamazovian este opusul acestuia numai în aparență: Sunt om și nimic diabolic nu mi-e străin!

Un îndoit dubiu ajută mintea răvășită a lui Ivan în legătură cu *vedenia* sa: Este o simplă halucinație sau un personaj real? Este dublul său sau este diavolul? Dostoievski ne oferă motive pentru fiecare alternativă. „Tu nu ești decât o iluzie, o fantasmagorie, o nălucire de om bolnav”, afirmă Ivan: „Îmi dau seama că ești o halucinație”. Alteori, Ivan crede că „musafirul” există cu adevărat. I se adresează ca unui interlocutor real (V. Cristea, 1983, p. 156), pe care se înfurie și cu ardoare ar dori să-l distrugă. Dar dacă există „cu adevărat”, cine este el? „*Tu ești Eul meu*”, „Ești propria mea întruchipare, mai bine zis, o întruchipare fragmentară a mea [...], a gândurilor și sentimentelor mele, dar a celor mai josnice și mai meschine sentimente”, „tu împrumuți de la mine gândurile cele mai păcătoase și mai ales cele mai stupide”; „el sunt eu, da chiar eu! Tot ce-i mai josnic, mai ticălos, mai degradant în mine!”

Concluzia lui Ivan este limpede și fără menajamente, este de-a dreptul cinică și necreștină: *pământul este îmbibat de lacrimi omenești, iar călăii nu trebuie iertați!* „Suprema armonie” viitoare promisă de creștinism este respinsă de Ivan. „Nu vreau deci să primesc armonia, din dragoste pentru omenire, nu vreau s-o accept. Mai bine rămân cu suferințele nerăzbunate.” Răzvrătirea sa ateistă țintește direct la Alioșa Karamazov: dragostea creștinească și iertarea păcatelor sunt soluții ireale și imorale! A ierta nedreptățile pentru a dobândi accesul în rai este un preț prea mare. De aceea, el hotărăște să restituie „biletul de intrare”, căutând soluția în altă parte (I. Ianoși, 1965, p. XXII).

Cum îl înfrânge creștinul răzvrătit Dostoievski pe ateul răzvrătit Ivan? Nu prin contraargumente ci prin ridiculizarea și vulgarizarea argumentelor personajului. Dostoievski folosește în acest scop un procedeu artistic original: îl înconjoară pe Ivan cu „oglinzi” vii, cu dubluri care rezolvă liniar ceea ce pentru el este un complex. În jurul său roiesc numeroși „frați” spirituali: inchizitorul, Rakitin, Smerdeakov, diavolul. Ivan trebuie să capătuleze în fața faptelor săvârșite de acești „frați” sub impulsul

propriilor sale gânduri. Ei transpun într-o practică murdară idei nobile (Ion Ianoși, 1965, p. XXIV). Printr-un complex de aluzii, diavolul este identificat cu Smerdeakov, cu inchizitorul și, în ultimă analiză, cu Ivan însuși.

Dostoievski nu-l iartă pe Ivan (de fapt, nu se iartă pe sine!), obligându-l să bea cupa cu otravă până la fund. Eroul își pierde mințile. El se spovedește lui Alioșa: „Știi, Alioșa, adaugă Ivan foarte serios și cu aerul că-i împărtășește un secret, aș dori din toată inima să fi fost într-adevăr el, și nu eu!”, dorință cât se poate de firească și care – după opinia lui I. Ianoși (1968 a, p. 393) – „l-ar elibera pe erou de identitatea infamantă, demonstrându-i în plus că greșise atunci când se îndoise de existența diavolului [...], deci implicit de existența lui Dumnezeu («Există Dumnezeu sau nu există? îl somă să răspundă Ivan cu o impecabilă stăruință»)”. În *Scrisori* (*Pizma* IV, 1878–1881, Moscova 1959, p. 190), motivările psihopatologice se amestecă cu cele ideatice: „Aici nu e vorba – arată Dostoievski – numai de latura maladivă (când omul începe din timp în timp să piardă distincția dintre real și fantastic – ceea ce se întâmplă, măcar o dată în viață, cu oricine), dar și de aceea sufletească, coincidând cu caracterul eroului: negând realitatea fantomei, el susține totuși fantoma dispărută, realitatea ei. *Chinuit de necredință, el dorește în același timp (inconștient) ca fantoma să nu fi fost închipuire, ci să fi existat aievea*”. Diavolul, de fapt, urmărește a-l convinge pe Ivan de perfecta lor coincidență, până la confuzie și identitate. De aceea îi și povestește lui Ivan propriile „anecdote”, uitate de acesta și reamintite în timpul delirului – „ca să-ți spulber și ultimul strop de credință în realitatea existenței mele”. *Noua metodă* folosită de diavol, arată Ion Ianoși, aceea de a-și face victima să oscileze neîncetat „între certitudine și îndoială” și finalmente de a-i sădi în suflet ideea *răspunderilor comune* în săvârșirea aceluiași acte *iresponsabile*, este identică cu procedeul folosit de Smerdeakov – ucigașul epileptic – în decursul hotărâtoarelor confruntări: „Ier-tați-mă, dar credeam că și dvs. sunteți ca mine” este premisa sa

inițială, infirmată și confirmată succesiv, până la *atitudinea* că într-adevăr Ivan este ca Smerdeakov, că este un Smerdeakov!

Din toate spovedaniile, crizele și îndoielile sale reiese că Ivan Karamazov este *un tip universal* și că în micul orașel în care trăiesc Karamazovii bate pulsul gândirii universale. Importanța universală a personalității lui Ivan devine clară pentru Serghei Bulgakov (1997, pp. 192–195) când îl compară cu un alt personaj universal – *Faust* al lui Goethe. Faust și Karamazov se află într-o legătură genetică certă: primul exprimă îndoielile veacului al XVIII-lea, celălalt pe ale următorului, primul supune criticii spiritul teoretic, celălalt pe cel practic.

Patosul tragediei germane stă în drama limitelor cunoașterii umane. Îndoiala întruchipată și ironia stau alături de Faust în persoana lui Mefistofel (Faust + Mefistofel = Faustofeles).

Faust simbolizează gândirea europeană care a renunțat la tutela teologiei și care se străduiește să meargă pe propriile picioare, dându-și pentru prima dată seama de puterile sale. Prima parte din *Faust* este tragedia îndoielii, chiar a disperării în cunoaștere. Acest motiv, tipic pentru o anumită epocă, nu-și pierde niciodată importanța pentru omenire. Îndoiala lui Faust ar trebui trăită de fiecare om conștient; mintea omenească revine în mod constant și obsesiv asupra problemelor cunoașterii. Problemele lui Faust vor fi puse atât timp cât omenirea trăiește și cugetă. Concepția lui despre lume este religia umanității, a progresului infinit, care își este sieși scop.

Porunca lui Faust devine problemă pentru Karamazov. Toate îndoielile lui Ivan alcătuiesc în ansamblul lor *problema socialismului* (utopic), nu în sens economic-marxist, ci în sensul concepției morale asupra lumii așa cum o va reliefa Nietzsche. Ivan nu este un socialist activ, dar el este pătruns de această doctrină activă (a „demonilor”), este un copil al socialismului, dar puțin credincios, *care se îndoiește*.

Dostoievski a considerat concepția socialistă, ca și starea sufletească a lui Ivan, drept o criză morală, drept o criză de creștere, o concepție de tranziție după care ar urma o sinteză superioară, care ar trebui să însemne contopirea revendicărilor economice ale

socialismului cu principiile idealismului filosofic. Faust se dovedește a fi reprezentantul concepției individualismului, Ivan Karamazov este *fiul sceptic* al epocii socialismului.

Faust ca tip universal, în orice caz *Homo Europaeus*, este în același timp *german* din cap până în picioare, un tip care degajă uneori un miros de filistin. Este, de asemenea, evident că Ivan rămâne pe de-a-ntregul *rus*. Mai exact, Ivan este intelectualul rus cu pasiunea lui pentru problemele existențiale universale, cu permanenta sa aplecare spre *autoanaliză*, spre *spovedanie*, cu conștiința sa bolnavă, chinuită (S. Bulgakov, 1997, p. 195).

Ivan este un *Faust rus* la care *diavolul* nu este din punct de vedere psihologic antipodul eroului, ci, până la un punct, *este identic lui*. Reformatorul Martin Luther avertizase în una din convorbirile sale de masă că a-ți propune să înțelegi voința insondabilă și incomprehensibilă a lui Dumnezeu „este deosebit de primejdios și cel care încearcă s-o facă își frânge gâtul” (apud V. Cristea, 1983, p. 164). Aici Luther pare să se refere direct la Ivan Karamazov care, la rândul său, se va referi și el la marele reformator german în scena „vedeniei”. Împreună cu Luther, Ivan ar putea afirma: „Dumnezeul nostru este un Seigneur bizar”. Ivan raționează din perspectiva justiției absolute, „pe care o pune deasupra divinității. El nu neagă deci în chip categoric existența lui Dumnezeu. El îl respinge în numele unei valori morale” (Albert Camus, apud V. Cristea, 1983, p. 159).

În lucrarea la care ne-am mai referit anterior, *Dostoievski ca psihopatolog*, V. Cij afirmă că vedenia lui Ivan „amintește de celebra halucinație a lui Luther (*dialogus cum diabolo*) de care Dostoievski avea cunoștință”. Nu întâmplător, punctul culminant al coșmarului îl constituie repetarea faimosului gest comis în castelul Wartburg din Thuringia de traducătorul Bibliei ispitit de diavol: „Ți-ai adus aminte pesemne de călimara lui Luther!”, îi spune musafirul scandalizat, dar mereu ironic, lui Ivan, care azvârlise în el paharul cu ceai nebăut de pe masă. Înlocuirea lichidului nu este lipsită de semnificație: Ivan îl improșcă pe diavol cu o „cerneală” incoloră („albă”), ceea ce simbolizează sterilitatea

convingerilor și ineficiența atitudinii sale. Aceste referiri la Faust și Luther reprezintă pentru Dostoievski – se arată în *Istoria romanului rus*, vol. II, Moscova, 1964, p. 259 – un mod sarcastic de a evidenția *mizeria sufletului* unui intelectual individualist și nihilist de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Ivan suferă de o *maladie a conștiinței* (de fapt, o boală a tuturor stărilor de conștiință: conștient–inconștient–subconștient–supraconștient) care este o boală a intelectualității ruse din secolul lui Dostoievski (S. Bulgakov, 1997, pp. 195–196). Maladia conștiinței, boala înăscută a intelectualului rus, după cum rușii (Bulgakov, Rozanov, Berdeaev etc.) declară, devine trăsătura psihică fundamentală a lui Ivan. Iată cum ne explică această maladie S. Bulgakov: „Idealul, prin natura lui, nu corespunde realității, o neagă; dar gradul neconcordanței poate fi diferit, iar în Rusia ea se măsoară printr-o diferență de secole căci, dacă intelectualitatea rusă merge în idealurile sale la pas cu gândirea europeană cea mai înaintată, realitatea din spațiul rusesc, în alte privințe, a rămas cu multe secole în urma Europei”. În mintea lui Ivan, între ideal și realitate, între năzuințele conștiinței și existența vie se află o mare prăpastie, există o neconcordanță flagrantă și din cauza acestei neconcordanțe se îmbolnăvește. *Tristețea inimii* intelectualului rus a exprimat-o genial și cu o forță cutremurătoare spiritologul Dostoievski în *Frații Karamazov*.

Legenda Marelui Inchizitor este – după Dinu Pillat, 1976, p. 56 – „cel mai zguduitoare pamflet”, „o sinteză artistică zguduitoare”, care concertează „toate fulgerele” pe care Dostoievski „le azvârle cu un singur gest în catolicism, în ateism, în socialism”. Nichifor Crainic (1931) îl numește pe Dostoievski *romancierul ortodoxiei*: în timp ce în Apus „se încearcă pe de o parte și se discută pe de alta, de ani de zile, posibilitatea și imposibilitatea romanului catolic, în Răsărit ar exista, încă de mult, datorită lui Dostoievski un «roman ortodox» pe deplin constituit”. Tot N. Crainic (1938, pp. III–IV) îi pune în paralelă pe Dostoievski și pe Dante: „Pentru Dante, raiul și iadul sunt [...] *perspectivele*

exterioare omului (subl. ns.) care încep dincolo de hotarul morții. Pentru Dostoievski se deschid *înăuntrul omului* (subl. ns.). Poetul catolic le vede ca existențe escatologice; romancierul ortodox ca existențe psihologice...”.

Cu niciunul dintre personajele romanului și poate cu nimeni din întreaga sa operă nu s-a purtat Dostoievski atât de crud și de necruțător, consideră I. Ianoși (1965, pp. XXVI–XXVII). Pe cititor îl doare perseverența cu care scriitorul îl dezarmează pe Ivan, deși admiră poate logica internă a procesului, deși înțelege că premisele nu puteau să-l împingă spre un asemenea deznodământ. „Zero absolut”, negația totală este o atitudine condamnată la eșec. Și totuși Ivan are în el o scânteie de noblețe, stinsă cu cruzime de Dostoievski, o scânteie care îl apropie de cititor. Ivan este un *însetat de măreție, chiar dacă l-a înghițit mediocritatea*.

Personajul împrumută multe trăiri și frământări ale creatorului său. În mintea lui Ivan-Dostoievski rodesc și încolțesc permanent *chinuitoare întrebări* la care nu există încă răspunsuri sau rezolvări, de aceea nu poate ajunge la liniște sufletească, la pace interioară. Dostoievski este un „proroc”, dar nicidecum al „împăcării”, cum de fapt dorise să fie, ci al veșnicelor întrebări și răzvrățiri. „De aceea, enigmaticul Ivan Karamazov, fiul său rătăcitor și vrăjmaș neîmpăcat, rămâne oglinda fidelă, poate cea mai fidelă, a rătăcitorului său spirit, veșnic vrăjmaș sieși” (I. Ianoși, 1968 a, p. 405).

Parafrazând cuvintele unui shakespeareolog potrivit căroră dintre toate personajele marelui dramaturg englez numai Hamlet ar fi putut să-i compună tragediile, Leonid Grossman (1998, p. 480) afirmă: „Dintre toți eroii lui Dostoievski numai Ivan Karamazov ar fi putut să scrie romanele lui”. Spovedania lui Ivan este prezentată de romancier printr-un lung și provocator monolog care se întinde pe trei capitole. Spovedania lui este o rafinată și perversă *autopsihanaliză în stare de delir*.

Mintea cea mai ascuțită și mai rebelă din toată opera dostoievskiană a exercitat și exercită o impresie mai mult decât puternică, aproape patologică asupra cititorilor. Fascinat de Ivan a

fost, de pildă, Albert Camus care, în 1937, la Alger, l-a interpretat pe scenă. Într-o zi, pentru câteva ore, „omul revoltat” al secolului al XX-lea l-a reîncarnat omagial pe cel mai revoltat dintre eroii literari ai secolului al XIX-lea, „sinteza anarhismului rus contemporan”, cum l-a definit pe Ivan Karamazov însuși Dostoievski (într-o scrisoare din 30 aprilie 1879, adresată lui Liubimov).

Spovedania lui Ivan este atât de abisală și atât de necruțătoare încât penetrează până în centrul ascuns și întunecat al spiritului său, până în Sinele adânc. *Călătoria lui Ivan spre centru*, spre Sinele său zbuciumat, îl extenuază și îl decentrează, și astfel înnebunește. Ivan își pierde urma propriului său centru, el vrea cu ardoare „să scoată adevărul din ascundere” (M. Heidegger), dar nu reușește. Nu este corect să-l comparăm pe Ivan cu Prometeu, el nu este decât *o copie ratată a lui Prometeu*. Ivan ratează scoaterea adevărului și de aceea înnebunește. Ivan înnebunește pentru că nu poate renunța la ideal, la spirit, pentru că nu se poate identifica nici cu Marele Inchizitor, nici cu diavolul. Iar starețul Zosima și Alioșa nu-l mai pot salva. Ivan se zbate cumplit încercând, cu disperare patologică, tipic dostoievskiană, să rupă lanțurile care-l legau de ucigașul-epileptic Smerdeakov, de Feodor Pavlovici, de karamazovism. Spovedania lui Ivan nu este măcar asemănătoare cu psihanaliza freudiană care absoarbe răul la suprafață, punându-l în lumina conștiinței, ea sondează cu dârzenie în cele mai misterioase străfunduri ale Sinelui din care Ivan nu mai poate „ieși” vindecat, ci se scufundă în prăpastia fără fund a spiritului, suferă un șoc și *rămâne nebun*.

7. Spovedania lui Raskolnikov – „supraomul” care vrea să se realizeze prin crimă

Scriind *Crimă și pedeapsă* (1866), Dostoievski inventează un nou gen de roman psihologic – *romanul spovedanie*: „L-am zămislit la ocnă, culcat pe priciuri, în clipele grele de tristețe și

deznădejde. *Spovedania* va impune definitiv numele meu”, îi scrie Dostoievski fratelui său la 9 octombrie 1859. Toate aluziile din scrisorile și caietele lui Dostoievski arată că, vorbind de „spovedanie”, el avea în vedere povestea lui Raskolnikov.

După cum ne informează Leonid Grossman (1998, pp. 306–307), la ocnă, printre oameni oropsiți, lipsiți de drepturi, Dostoievski capătă o nouă înțelegere a personalității umane. Îl surprinde integritatea interioară și voința puternică a criminalilor din subterană. „Se vedea că acest om – Dostoievski îl descrie pe ocașul Orlov – putea să se conducă singur, disprețuia torturile și pedepsele și nu se temea de nimic. Noi vedeam în el doar o energie fără margini.” Așa pune scriitorul, pentru prima dată, problema mult controversată *despre dreptul la crimă* ca temă filosofică și etică. Apare figura titanului-individualist, a eroului amoral care își permite să verse sânge. Dostoievski creează acest tip de *criminal-filosof* sau uci-gaș-teoretician plin de contradicții lăuntrice, de noi tensiuni psihice.

Iată ce-i scria Dostoievski lui Katkov în septembrie 1865:

„Pot să sper în publicarea povestirii mele în revista dvs. «Russki Vestnik»?...

Este descrierea psihologică a unei crime. Acțiunea este contemporană, are loc chiar în acest an. Un tânăr, exclus din rândurile studenților universității, mic-burghez de origine și care trăiește într-o sărăcie extremă, datorită superficialității, a unor noțiuni confuze, cedând unor idei stranie, «nedefinite», din cele care bântuie pe la noi, s-a decis să iasă dintr-odată din situația sa mizerabilă. El a hotărât să ucidă o bătrână, consilier titular, care dădea bani cu dobândă [...], s-o omoare ca s-o facă fericită pe mama sa, care trăiește în provincie, s-o izbăvească pe sora sa, damă de companie la o familie de moșieri, de pretențiile lubrice ale capului acestei familii – pretenții care-i periclitizează viața; iar el să-și termine studiile, să plece în străinătate și să fie tot restul vieții cinstit, ferm, neînduplecat în îndeplinirea datoriei sale umanitare față de omenire», ceea ce, desigur, «l-ar absolvi de crimă, *dacă se poate numi crimă această faptă comisă asupra unei bătrâne surde, proaste, rele*

și bolnave, care nu știe nici ea pentru ce trăiește pe această lume și care peste o lună, două, ar fi murit poate oricum... (subl. ns.).

... După comiterea crimei, el își vede de viața lui timp de aproape o lună, până când are loc catastrofa finală. Împotriva lui nu există niciun fel de bănuieli. [...] Și atunci se declanșează în el *întregul proces psihologic al crimei* (subl. ns.). Probleme de nerezolvat se ridică în fața ucigașului, sentimente nebănuite și neașteptate îi chinuie inima. Adevărul lui Dumnezeu, legea pământescă învinge și el sfârșește prin a se autodenunța. Este silit s-o facă, chiar dacă va pieri la ocnă, dar se va alătura din nou oamenilor; *sentimentul îndepărtării* (subl. ns.), al ruperii de omeneire pe care l-a trăit îndată după comiterea crimei l-a chinuit, sleindu-l de puteri. Legea adevărului și natura omenească au învins. Criminalul hotărăște să-și asume suferința ca să-și răscumpere fapta” (apud L. Grossman, 1998, pp. 314–315).

Din acest proiect grandios, rod al geniului marelui psiholog rus, se poate remarca că spovedania lui Raskolnikov se desfășoară în două faze: a) prima fază a spovedaniei, prima spovedanie, este *a supraomului ateu* care îl are ca model pe Napoleon Bonaparte, este spovedania vanitosului filosof de dinaintea crimei; b) a doua fază a spovedaniei, a doua spovedanie, este *a subomului creștin*, reumanizat, care se regăsește prin credința în modelul Hristos (faza pedepsei și ispășirii, cu speranța în iertare). În spiritul lui Raskolnikov, crima este *ruptura* prin care se produce *saltul de la trufie la smerenie*.

V. Cristea (1983, pp. 321–322) ne dezvăluie sursele reale de inspirație ale lui Dostoievski. La 12 ianuarie 1866, pe când se tipăreau în revista „Russki Vestnik” primele capitole ale romanului, studentul A.M. Danilov a ucis și a jefuit la Moscova pe excăpitanul cămătar Popov și pe servitoarea acestuia M. Nordman. În presa vremii, Raskolnikov a fost deseori comparat cu Danilov, deși crima ultimului (condamnat la 14 februarie 1867 la nouă ani muncă silnică) avea, după cum s-a dovedit în timpul procesului, un caracter cu mult mai elementar decât cea săvârșită, din

considerații mai ales filosofice, de personajul dostoievskian. Mai puțin știută este împrejurarea că Raskolnikov nu doar anticipă ci și „copiază” o crimă. În ianuarie 1865, tot la Moscova, un modest vânzător de prăvălie pe nume Gherasim Cistov, în vârstă de douăzeci și șapte de ani, *rascolnic*, fiu de negustor, omorâse, urmărind s-o prade pe stăpâna casei, două femei bătrâne, bucătăreasa și spălătoreasa familiei. Filmul asasinatului săvârșit între șapte și nouă seara, cu toponul, fără împotrivirea victimelor găsite în odăi diferate, prăbușite în câte o baltă de sânge, printre lucruri împrăștiate și abandonate de tâlhar seamănă uimitor cu cel al omorului comis de Raskolnikov. Crima personajului literar se intercalează între două crime reale, aproape similare, înfăptuite simetric, în ianuarie 1865 și în ianuarie 1866. „Nu întâmplător descrierea omorului în roman este de o teribilă autenticitate: mirosul sângelui adevărat pătrunde și în literatură” (V. Cristea, 1983, p. 322).

Spovedania din prima fază începe după câteva pagini; în discuția cu servitoarea, Raskolnikov își formulează gândul: „Ce poți să faci cu câteva copeici?” – „Păi, tu ai vrea tot capitalul o dată?” El a privit-o straniu: „Da, tot capitalul”, a răspuns el ferm după o scurtă pauză. După care a adăugat: „Ce poți să faci cu o monedă de cinci copeici?” (Dostoievski, 1957, p. 29).

În scurtă vreme, studentul își formulează ideea de bază în sala de biliard, transferând problema financiară într-un alt plan: dreptul de a deține banii pentru o repartizare echitabilă a avuției naționale.

„O sută, o mie de fapte și inițiative bune pot fi realizate cu banii bătrânei, destinați mănăstirii! Sute, poate mii de existențe, îndrumate unde trebuie; zeci de familii salvate de la mizerie, desrămare, pieire, desfrâu, boli venerice – și toate astea pe banii ei.”

În spovedaniile sale, prin cârciumi murdare, Raskolnikov se arată un admirator al lui Napoleon, al marilor oameni ce au dreptul să strivească *oamenii-păduchi* ca bătrâna cămătăreasă. Scrisoarea mamei sale Pulheria Raskolnikova, care era plină de vești proaste, îl puse pe Raskolnikov în *dilema*: să se sinucidă sau să ucidă cămătăreasa?, în vederea atingerii aceluiași scop: salvarea familiei

sale. Dar are el oare forța, voința necesare? Crima nu poate fi oare o cale pentru realizarea sa ca personalitate?

Cel mai apropiat colaborator al lui Dostoievski, N.N. Strahov, a înțeles că în *Crimă și pedeapsă* ne este înfățișat pentru prima dată un *nihilist nefericit*, un nihilist care suferă profund omenește. Dostoievski a demonstrat cât de acerb se luptă în sufletul omului viața cu teoria, a arătat această încheștare într-un caz în care ea ajunge la o intensitate maximă și că victoria a rămas de partea vieții.

Modalitatea de expunere din *Carnete la Crimă și pedeapsă* (1950, pp. 667–670) se schimbă de la *eu* la *el*, mărturie a oscilațiilor lui Dostoievski între confesiunea directă și forma ei mascată. Romanul a fost conceput inițial ca o spovedanie a eroului, din mărturisirile căruia s-a și reconstituit documentul cunoscut în istoriografia literară sub numele de *Jurnalul lui Raskolnikov*. „Voi povesti totul. Voi consemna totul. Scriu pentru mine însumi, dar să citească toți ceilalți și judecătorii mei. Este vorba de o confesiune. Nu voi ascunde nimic” (*Carnete*, p. 697). Dostoevski a oscilat mult între varianta spovedaniei și formula distanțării epice. Aceasta nu a putut schimba caracterul prozei dostoievskiene, *de a fi întotdeauna o spovedanie*. Tot în *Carnete* (p. 730) se află următoarea remarcă referitoare la relația dintre Raskolnikov și Sonia: „După ce ea a fost obidită și umilită și a vrut să se justifice, *el i se spovedește*”. Este vorba de un personaj concret, devenit celebru, al romanului. Sonia Marmeladova este cuprinsă într-o cunoscută categorie de eroi ca și Rodion Raskolnikov, situat printre eroii care se spovedesc. Chiar dacă romanul întreg – arată Ion Ianoși (1968 a, p. 76) – nu este conceput sub forma unui „jurnal”, momentele sale cheie sunt destăinuirile, spovedaniile. Raskolnikov i se spovedește lui Razumihin, lui Porfiri sau Soniei (și invers). Trăsătura „confesivă” stabilită cu prilejul discutării *Însemnărilor din subterană* rămâne o coordonată esențială a romanului dostoievskian, indiferent dacă el se desfășoară aparent la persoana întâi, ca *Adolescentul*, sau la persoana a treia.

De la înălțimea supraomului și a admiratorului lui Napoleon, Rodion Raskolnikov, cu puțin timp înainte de înfăptuirea *dublei crime* – deși în proiectul său mintal era prevăzută doar bătrâna cămătăreasă, el este „nevoit” s-o ucidă și pe Lizaveta, sora ei vitregă, mai tânără –, face următoarea „spovedanie” față de Sinele său:

„... de ce aproape toate crimele ies la iveală și se descoperă atât de ușor, de ce urmele lăsate de mai toți criminalii sunt atât de evidente? Treptat, ajunsese la diverse concluzii interesante și – după părerea lui – cauza principală nu consta în imposibilitatea de a tăinuî crima, cât în însăși persoana criminalului; ... mai toți criminalii, în momentul crimei, suferă de un fel de paralizie a voinței și a rațiunii, și de aceea se poartă cu o neglijență și o ușurime fenomenală, copilărească, și asta tocmai în clipele când agerimea minții și prudența sunt indispensabile. După părerea lui, această *eclipsă a rațiunii și paralizie parțială a voinței* (subl. ns.) se datorau unei stări bolnăvicioase, morbide care se dezvoltă treptat și care ajunge la paroxism cu puțin timp înainte de săvârșirea crimei, persistă cu aceeași intensitate în momentul crimei și câțva timp încă... după crimă; mai târziu, această stare morbidă trece ca orice boală. În ceea ce privește întrebarea dacă boala este aceea care generează crima sau crima în sine, natura ei specială, este întotdeauna însoțită de fenomene morbide – nu se simțea în stare s-o rezolve.

Ajuns la aceste concluzii hotărâște că el personal... nu se va lăsa pradă acestor fenomene bolnăvicioase, că va rămâne stăpân pe rațiunea și pe voința lui în tot timpul acțiunii și asta pentru simplul motiv că acțiunea «*nu era o crimă*»... Să adăugăm numai că greutatea materiale, în genere, jucau în mintea lui un rol secundar. «*Este de ajuns să-ți păstrezi prezența de spirit și întreaga putere de voință și obstacolele vor fi învinse la timpul lor, pe măsură ce le voi studia mai în amănunt...*» (subl. ns.) Dar acțiunea nu începea. El nu înceta a se îndoi de hotărârile lui definitive, și când a bătut ceasul totul s-a petrecut *altfel* (subl. ns.) decât a crezut, întâmplător, aproape pe neașteptate” (Dostoievski, 1957, pp. 67–68).

În mintea înfierbântată a tânărului student la drept încolțește ideea că în schimbul unei singure crime ar putea fi salvate sute

de vieți – „este aproape o chestiune de aritmetică”. Această „aritmetică” – dezvoltată într-un local de un căpitan ce gândea consonant cu el – seamănă deocamdată cu a lui Eugen de Rastignac (din romanul *Père Goriot* de Honoré de Balzac), invocă argumente umanitare, absolvă crima „mică” în numele binefacerilor „mari”. Raskolnikov și ofițerul compun împreună și un fel de *dublu dedublat*, iar scena este o *scenă-oglindă*. Ceea ce este însă stupefiant este convingerea lui Dostoievski care, în scrisoarea din septembrie 1865 către Katkov, scrie: „dacă se poate numi crimă această faptă comisă asupra unei bătrâne surde, proaste, rele și bolnave, care nu știe nici ea pentru ce trăiește pe această lume și care peste o lună, două ar fi murit aproape oricum...”. Și atunci, în mintea noastră izvorăște îndoiala și întrebarea: Oare nu este chiar Dostoievski un *potențial criminal* și un filosof care împărtășește concepția despre *drepturile supraomului*? Nu este decât o întrebare și nu o afirmație! Este numai o bănuială și nu o acuzație!

După prima vizită la cămătăreasă și după *scena-oglindă* din local, Raskolnikov se închide în odăița lui, singur sau cu diavolul: „știu că mă îndemna diavolul”, „pe când zăceam acolo în întuneric”, va recunoaște el mai târziu, într-o discuție cu Sonia Marmeladova. El începuse să clocească „asta”: „Tot zac în ungherul meu și mă gândesc la «cai verzi pe pereți»”.

La început se mulțumise doar să viseze la crimă, ca la ceva imposibil de îndeplinit: „De atunci trecuse o lună, începuse să vadă lucrurile altfel”, ne avertizează Dostoievski. După cum notează V. Cristea (1983, p. 323), ziua „repetiției” (prima zi a acțiunii) îl găsește pe erou încă nehotărât, pradă unor *frământări hamletiene*: „Am ajuns un palavragiu în luna asta din urmă”, se muștră cu mânie și cu sarcasm Raskolnikov. Asemenea prințului danez, el își reproșează că nu face nimic și doar trăncănește și trăgănează. Primele monologuri sunt „monologurile biciuitoare despre șovăiala și neputința lui”. Totuși Raskolnikov nu este Hamlet și, pe deasupra, este un rus petersburghez; cu toate ezitățile sale, el trece repede la faptă.

A treia zi după „repetiție”, când, după inelul surorii deja amanetat, amanează ceasul de argint, unica moștenire părintească („înstrăinarea acestor *obiecte-simbol* semnificând însingurarea tragică a eroului care se pregătește să comită o crimă”, observă cu temei V. Cristea), Raskolnikov o ucide cu toporul, premeditat, pe cămătăreasă și apoi, din întâmplare, în chip „cu totul neprevăzut”, „găsindu-se în legitimă apărare”, pe sora bătrânei, Lizaveta (sora mai tânără, de treizeci și cinci de ani, de fapt, roaba cămătăresei, gravidă, soră de cruce cu Sonia întru credință și prostituție). Sacrificarea neprevăzută și nedorită a Lizavetei dovedește că nicio crimă nu poate fi nici „logică”, nici „perfectă”: „Lizaveta piere deoarece eroul a comis o mică eroare de calcul” (D. Merejovski, 1906). Sonia, viitoarea iubită și mântuitoare a lui Raskolnikov, o cunoscuse pe Lizaveta și deveniseră prietene, întâlnindu-se să citească împreună din Biblie. Schimbarea crucilor („noi am schimbat crucile cu Lizaveta – explică Sonia –, ea mi-a dat-o pe a ei, iar eu i-am dat iconița mea”) consfințește unirea în cuget și suflet a celor două sfinte-prostitute. Că ele sunt de nedespărțit înțelege și Raskolnikov, care le adresează marea sa declarație de iubire fraternală: „Lizaveta! Sonia! Sărmane făpturi blajine cu ochi blânzi. [...] Cât de dragi îmi sunteți!...”.

În *Jurnalul lui Raskolnikov* (publicat de „Bibliothèque de la Pleiade”, Paris, 1950, pp. 682–684), prima versiune a romanului *Crimă și pedeapsă*, în care eroul se spovedește la persoana întâi, Nastasia, bucătăreasa și unica slujnică din casa în care stă cu chirie Raskolnikov, afirmă, în legătură cu moartea Lizavetei: „Știi, i-au deschis pântecul. Era gravidă în luna a șasea. Era un băiat. Mort”; „copilul pe care l-au găsit era al lui, al doctorului”. Bakavin (Zossimov în versiunea definitivă) este medicul care îl îngrijește pe Raskolnikov, cuprins de delir – după dublul asasinat. Acest personaj ne trimite cu gândul la tatăl lui Dostoievski, și el medic.

Prin „avortul” Lizavetei, mama și fătul mor simultan. De aici rezultă că, în fantasmarea traumatismului nașterii (Otto Rank), traumatismul suferit de *fetus* se asociază, se reflectă și se

tematizează în prelucrarea retroactivă, în traumatismul suferit de mamă (J. Laplanche, 1980, VI. Marinov, 1993, pp. 154–161)

În interpretarea psihanalistului Vladimir Marinov (1993, pp. 40–42), relația dintre cele două surori asasinat, privită prin prisma fantastică a eroului principal, este și mai complexă din perspectiva psihologiei abisale. Astfel, *comoara bătrânei*, prin intermediul căreia Raskolnikov își închipuie că va cuceri o putere de *supraom*, se dovedește mult mai mică decât ar fi crezut. Criminalul nu are nici măcar curajul și nici curiozitatea de a cerceta conținutul pungii smulse de la gâtul cămătăresei, vrând s-o arunce în Neva. „Aproape că luase această hotărâre [...] pe când sta aplecat deasupra lăzii și scotea cutiuțele...”, gândește el ulterior.

Pe de altă parte, Lizaveta – care își face apariția în apartament în momentul în care conținutul lăzii îl *decepționează* pe Raskolnikov – pare să posede „adevărata” comoară. Dincolo de lipsa de voință de care dă dovadă (se lasă lovită fără să se apere, de-abia scoțând un sunet ușor, ca un suspin), ea manifestă o fertilitate prodigioasă („rămâne mereu însărcinată”). Iar dacă luăm în considerare varianta din *Jurnalul lui Raskolnikov*, în care în momentul omorului Lizaveta este gravidă, sarcina ei pare să reprezinte o *negare* a descoperirii lădiței roșii aparținând surorii ei mai vârstnice. Lădița insignifiantă și totodată terifiantă, în fața căreia criminalul începe să tremure.

În fine, dacă vom considera, dintr-un unghi de vedere strict psihanalitic (freudian), că primul omor – care conduce la deschiderea cu forța a cufărului plin de bogății „murdare” al cămătăresei – reprezintă *echivalentul nașterii anale* în care își proiectează eroul fantasmele, acest omor contrastează cu *avortul* implicat în a doua crimă. De fapt, este vorba despre două cupluri de contrarii: graviditatea ca negare a castrării și nașterea unui copil mort, de către femeie, în contrast cu jalnica naștere anală, realizată de către bărbat.

Cu ocazia primei confruntări cu anchetatorul, Porfiri Petrovici află de articolul pe care Raskolnikov îl publicase înainte de comiterea dublului său asasinat, în care schițase împărțirea

oamenilor în „obișnuiți” și „neobișnuiți”, ca și dreptul celor aleși de a trece peste legi și de a înfăptui crime, adică celebra sa *teorie napoleoniană*. „Eu cred însă în ideea mea – îi mărturisește el lui Porfiri –, și anume că oamenii, prin însăși firea lor, se împart în două categorii: în inferiori (oameni obișnuiți), material uman care servește numai la procreare, și în oameni în adevăratul sens al cuvântului, cei care au darul și talentul de a spune în mediul lor *un cuvânt nou*” (Dostoievski, 1957, p. 237). Nu mai este vorba aici nici de starea sa materială, nici de neliniștea mamei sale sau de onoarea surorii sale Dunia, ci de o *concepție filosofică* menită să verifice prerogativele supraomului. Se pare că și Dostoievski împărtășea această filosofie, în acea perioadă a vieții lui. Numai prin prisma acestei *spovedanii târzii* se poate înțelege disprețul manifest pentru bunurile jefuite, ascunse nu doar de frică, ci și dintr-un evident dezinteres față de latura pragmatică a evenimentului. „Majoritatea ucigașilor și sinucigașilor lui Dostoievski – observă I. Ianoși (1968 a, p. 82) – sunt *teoreticieni* (subl. ns.), interesați nu de fapta ca atare, ci de ideea ei, antrenați prin intermediul faptei într-o *aventură intelectuală* care îi obsedează mai presus de orice implicații practice.”

Desconspirându-i Soniei omorul, criminalul-filosof enumeră diverse explicații (speculații) posibile, șovăie – împreună cu Dostoievski – pentru care dintre ele să opteze, dar *alege* până la urmă *varianta nietzscheeană*, absolut inedită pentru acea epocă (1866) și ale cărei dimensiuni *abisale* omenirea le va putea înțelege doar în lumina experiențelor ei viitoare, din secolul al XX-lea.

Iată spovedania lui Raskolnikov către Sonia: „... n-am fost chiar atât de flămând... am vrut într-adevăr s-o ajut pe mama, dar... nici ăsta nu este tot adevărul...”; „... dacă aș fi ucis numai din pricina foamei, urmă el apăsând pe fiecare cuvânt, și privirea lui, deși sinceră, avea ceva straniu, aș fi fost... *fericit acum!*” (Dostoievski, 1957, p. 376). Ar fi fost fericit, pentru că nelegiuirile la care te împinge mizeria sunt *explicabile* și deci pot fi mai lesne iertate, câtă vreme crima din motive teoretice, comisă cu

premeditare și cu sânge rece, numai pentru *verificarea aptitudinilor excepționale* ale criminalului, este o monstruozitate absolută, rezultatul unei totale lipse de omenie. *Oare Dostoievski a realizat dimensiunile acestei monstruozități?* Raskolnikov îi explică Soniei „cu zâmbet de copil” – cu expresia Lizavetei, așa cum i se întipărise în minte (sub forma unei reprezentări vii și obsedante), în timp ce se apropia de ea cu toporul ridicat – că a ucis pentru că *a vrut să fie Napoleon*, asigurându-și cariera prin asasinarea unei babe oarecare și fără valoare, a unui *păduche* inutil, scârbos și dăunător, dar își dă seama din nou că fusese *împins* de cu totul alte cauze interioare. Poate de faptul, își continuă el spovedania, că se înrăise, ascuns în colțul său ca un *păianjen*, și dorise și să-i înfrunte pe oamenii inferiori („păduchi”), să devină legiuitorul lor și să fie *respectat* pentru nemăsurata sa cutezanță. Adică, îi apăruse în minte ideea de a-și verifica sieși forța personalității sale, a cutezanței sale.

„N-am ucis ca s-o ajut pe mama, astea-s vorbe! N-am ucis ca, obținând mijloace și putere, să ajung binefăcătorul omenirii! Nu pentru asta! Am ucis și atâta tot; *am ucis pentru mine* (subl. ns.) și, în clipa aceea, desigur, nu mă gândeam deloc dacă am să ajung binefăcătorul omenirii sau am să fiu toată viața un parazit social!... N-a fost banul motivul principal că am ucis. Sonia, altceva m-a îndemnat [...] *atunci voiam să știu dacă sunt și eu păduche ca ceilalți sau sunt un om în toată puterea cuvântului* (subl. ns.). Dacă voi putea să trec peste unele piedici? Dacă voi cuteza să mă aplec și să ridic de jos *puterea*? Dacă sunt o făptură tremurătoare sau am *dreptul?!...*” (Dostoievski, 1957, p. 381).

Înlăturând rând pe rând – arată Ion Ianoși (1968 a, pp. 83–84) – straturile de suprafață, aparențele, nu lipsite de câte un dram de adevăr, Raskolnikov pune, în sfârșit, degetul pe rană, numește cel mai important mobil al crimelor sale, același care îl împinsese la acțiunile sale monstruoase pe *locuitorul subteranei* (pe subom), același care va sta la temelia nesăbuitelor perversiuni ale lui Stavroghin, hidosul demon (*Demonii*). Fiecare dintre aceste personaje are o singură vrere: *de a nu fi păduche*, de a se afirma

ca oameni adevărați, ca *personalități realizate*, având însă drepturi nelimitate, de a verifica ipoteza dacă au sau nu limite. *Piedica* peste care sunt obligați să treacă este *viața aproapelui*, fie el tată (Karamazov), iubită (Rogojin), sau o ființă necunoscută (Raskolnikov); înlăturându-le, aparent motivat sau aparent gratuit, aceste ființe umane (victime) își asumă prerogativele judecătorului suprem, se substituie – în concepția creștină a lui Dostoievski – lui Dumnezeu. Cutezanța lor nu poate rămâne nepedepsită (crimă + pedeapsă), puterea lor se dovedește în cele din urmă a fi fost tocmai o *putere de păduche*. Dostoievski parcă vrea să ne învețe (sau parcă ar vrea să se convingă pe sine!) că nimeni nu are dreptul să nesocotească legile morale și creștine. Iată, modul în care se spovedește Rodion Soniei:

„N-am vrut decât să-ți dovedesc un singur lucru: că diavolul m-a împins atunci să mă duc acolo și abia după aceea m-a făcut să înțeleg că n-am dreptul să fac acel lucru fiindcă sunt un păduche *ca toți ceilalți* (subl. ns.)! Și-a bătut joc de mine și de aceea am venit acum la tine! Dacă n-aș fi fost un păduche, aș fi venit eu la tine? Ascultă: când m-am dus atunci la bătrâna aceea, m-am dus numai *să încerc...* Să știi asta!” (Dostoievski, 1957, p. 381).

Sonia îl acuză însă, fără cruțare:

„– Și ai ucis! Ai ucis!

– Dar cum am ucis? Așa se ucide? Așa se duce cineva să ucidă, cum m-am dus eu atunci? Am să-ți spun o dată și o dată cum a fost... Și oare pe babă am ucis-o? *M-am ucis pe mine! Acolo, pe loc, m-am ucis pe mine, pe veci!* (subl. ns.). Iar pe baba aceea a ucis-o diavolul, nu eu...” (*ibidem*).

Urmărind o asemenea concluzie, Dostoievski s-a preocupat de o cât mai exactă motivare a crimei. În *Carnete* (878) scrie că eroul a săvârșit crima într-un „*elan de voință*”. Romancierul a avut inițial intenția de a-și constrânge eroul „să-și zboare creierii” (*Carnete*, 904). Dar, în roman, pedeapsa capitală autorul i-a rezervat-o ființei irecuperabile etic și religios, lui Svidrigailov, acel *alter ego* al eroului care a avut misiunea să-i ducă *până la capăt*

concepțiile și credințele. În ceea ce-l privește pe Raskolnikov, *condamnarea i-a fost comutată în doar opt ani de muncă silnică* (exact ca și lui Dostoievski!), judecătorul-autor prevăzând în timp disponibilitățile sale pentru „învierea lui Lazăr” din Evanghelie.

„Adevărul lui Dumnezeu, legea terestră dobândesc ceea ce li se cuvine, iar el sfârșește prin a fi obligat să se autodenunțe, pentru a reîntâlni oamenii, fie și chiar în deportare. *Conștiința izolării sale* (subl. ns.; este, poate, și convingerea lui Dostoievski!), a rupturii cu umanitatea, pe care a simțit-o imediat după comiterea crimei, îl fac să sufere prea mult. Criminalul decide el însuși să accepte pedeapsa pentru a-și răscumpăra fapta” (*Carnete*, 841, apud I. Ianoși, 1968 a, p. 85). *Suferința* împinsă până la voluptate este ideea etico-religioasă centrală a filosofiei și spiritologiei lui Dostoievski. Omului îi este hărăzită suferința, spirituală mai ales, și el trebuie să se curețe de păcat prin chinuri. Sonia Marmeladova, ea însăși condamnată la suferință, simbolizează (cât de viu este acest simbol arhetipal!) arhetipul vieții eroice și de aceea pornește de la Dostoievski favoarea de a fi *emisarul învățăturii lui Hristos*.

Colin Wilson susține că „tema centrală a cărții este mila. Mila constituie eșecul lui Raskolnikov” (apud V. Cristea, 1983, p. 324). Înainte și după crimă el face mai multe fapte bune (creștinești) decât mulți oameni „onorabili” și chiar virtuoși la un loc. Capacitatea de *a iubi* nu dispăre cu totul din sufletul lui Raskolnikov, a cărui inimă se înmoaie și ai cărui ochi se umezesc în scenele cu Sonia sau cu mama, și tocmai iubirea, care nu poate fi definitiv înăbușită, încurcă socotelile criminalului: „O, dacă aș fi fost singur, dacă nimeni nu m-ar fi iubit și *nici eu n-aș fi iubit pe nimeni! Atunci nimic nu s-ar fi întâmplat!*” Adică, nu s-ar fi întâmplat nimic „rău” în sensul eșecului crimei, a încercării de a o suporta. *Raskolnikov, în loc să se realizeze prin crimă, cum ar fi vrut, eșuează lamentabil*. Crima este un eșec, viața eroului este un eșec, dar nu definitiv!

Fostul student rămâne restanțier la examenul de supraom. Din propria sa vină, după cum se spovedește chiar el: „Eu am dat greș

de la primul pas, și de aceea sunt un ticălos!” Este un „ticălos” nu pentru că a ucis, ci pentru că *nu a putut să-și suporte crima.*

Enorma poftă de viață a omului dostoievskian, supraom sau subom, poftă și dorință față de care Raskolnikov manifestă înțelegere, îi este caracteristică și lui: „*Numai să trăiești, să trăiești, să trăiești! Oricum ar fi viața, dar să trăiești!... Cât adevăr este în asta. Doamne, cât adevăr! Cât de ticălos este omul! Dar și mai ticălos este acela care pentru asta îl numește ticălos!*”

Reiese de aici filosofia despre rostul vieții din gândirea lui Dostoievski: moartea nu este o salvare în nicio situație, doar iubirea, chiar dacă ești la ocnă, poate fi adevărata mântuire; *nu moartea îi desparte pe oameni ci lipsa iubirii!* Iubirea este calea prin care Hristos a încercat să salveze sufletele omenești. Credem că am descifrat corect crezul filosofic, intim, din spiritul lui Dostoievski. Că ocna poate schimba convingerile și credința unui om o dovedește chiar viața lui Dostoievski.

În cazul lui Raskolnikov, pe lângă prezența discretă dar hotărâtoare a Soniei, un loc însemnat l-a jucat contactul nemijlocit cu oameni pe care fărădelegile nu i-au clintit din credințele lor morale și religioase. Adevărați monștrii, mulți dintre ei (*Amintiri din casa morților*), ocnașii își păstrează puterea arhetipală de a deosebi binele de rău. Confuză le este viața; mai puțin mintea și inima. Tragedia lui Raskolnikov însă își are sursele tocmai în rațiune și voință (orientare conștientă spre scop). Inima va fi aceea care îl va mântui, prin *troica sinergică*: speranță–credință–iubire. Iubirea Soniei simbolizează iubirea lui Hristos.

Visele de la ocnă despre *trichine* (vierme nematod, parazit care se dezvoltă în mușchi și-n intestine) este, de fapt, o alegorie apocaliptică a vinovăției sale (V. Cristea, 1983, p. 335), este simbolul complexului său de vinovăție, instalat în straturile abisale ale spiritului său, după comiterea dublului asasinat. Raskolnikov poate fi comparat cu o *trichină*, așa cum demonicul Stavroghin a fost comparat cu un *păianjen* uriaș. În tradițiile originare și în simbolistica arhetipală trichinele sunt definite drept „spirite înzestrate

cu rațiune și voință”, adică exact cu însușirile prin excelență „napoleoniene” pe care se bizuise atât de mult Raskolnikov.

Amplificat, de către Dostoievski, la înspăimântătoare proporții planetare, complexul său de vinovăție intră în conul de lumină al conștiinței, printr-o miraculoasă *autopsihanaliză hristică* prin care vinovăția sa devine, în sfârșit, conștientă pentru vinovat. Conștientă va fi și *calea* pedepsei, care este mai ales o *autopedeapsă*; la capătul drumului îl așteaptă *iertarea*. Calea, adevărul și viața este iubirea (Sonia), însoțită permanent de speranță și credință. Spovedania lui Raskolnikov devine o magică psihoterapie, o metodă de salvare a spiritului adânc în care sălăsluiește, la creștini, credința în Hristos, credința în cale, adevăr și viață, adică credința în mântuire (I. Mânzat, 1997).

Raskolnikov cade la pământ la picioarele Soniei, azvârlit parcă de „o putere nevăzută”: „sosise clipa”. În număr de trei (ca o aluzie la simbolul arhetipal *Sfânta Treime*), căderile la pământ ale eroului simbolizează trei *urcări la cer*: a) în Petrovski Ostrov, unde are visul cu calul; b) în piața Sennaia – pentru a-și mărturisi în genunchi crima; c) în Siberia, la ocnă. Aceste trei momente reprezintă în roman momentele de resurecție sufletească (religioasă) (V. Cristea, 1983). Noua viață a lui Raskolnikov începe printr-o scufundare în oceanul simțirii, ale înaltei afectivități, reprezentând „botezul” la o altă credință a raționalistului înfrânt. *Inima este deasupra rațiunii*, sau, mai corect spus, învingătoare este *rațiunea inimii* (Blaise Pascal, 1998), care se dovedește superioară rațiunii cerebrale, exclusiv logice. În ziua „învierii și renașterii” sale, Raskolnikov „*simțea* (subl. ns.) și nimic mai mult”; „viața înlocuise judecata”; *inima se dovedește mai puternică decât creierul*: creierul l-a împins la fărădelege, inima îl salvează și îl readuce în condiția de om adevărat; din discipol al diavolului devine discipol credincios al lui Hristos. Ce păcat că psihologii, fascinați de cerebrologie, mai ales după reflexologia lui I.P. Pavlov (1849–1936), au neglijat condamabil rolul inimii în viața psihică a omului! (I. Mânzat și Mariana Tănase-Mânzat, 2006, pp. 119–138.)

„În ultimele pagini ale romanului – afirmă rusul N.I. Pruțkov – Raskolnikov nu gândește și nu analizează, ci se lasă în voia pomenitelor stihii: inima, glasul instinctului omenesc, al emoției, al sentimentului, al dispoziției, al impresiilor și reveriei nemijlocite” (apud V. Cristea, 1983).

Epilogul romanului *Crimă și pedeapsă* este profund și grandios. Individualismul titanic al lui Raskolnikov se prăbușește în fața legilor simple ale vieții oamenilor simpli, care nu mai sunt *nici păduchi, nici zei sau supraoameni*. În mijlocul muncilor și chinurilor deportațiilor la ocnă, el înțelege întreaga netemeinicie a pretențiilor sale la titlul de geniu și la rolul de stăpân. Își recunoaște *vinovăția față de oameni* și se leapădă de filosofia egocentrismului în numele aspirațiilor vii și luminoase ale *inimii* sale de creștin. Înțelegând sensul înalt al binelui și altruismului creștin, studentul sărac, care se năpustise odinioară într-o casă în flăcări ca să salveze doi copilași, simte acum în inima lui, sub hainele ocașului, nașterea altui om. Gândirea subtilă și falsă se retrage în fața sentimentului puternic care conduce la *renașterea* orgoliosului filosof, la o existență nouă, omenească și liniștită: „Pe ei i-a înviat iubirea, inima unuia cuprindea în ea nesfârșite izvoare de viață pentru inima celuiilalt”. Luptătorul doborât este salvat de o iertare evanghelică, dar nu abstractă, pentru că este încarnată în iubirea unui suflet de femeie, o sfântă-prostituată, o dulce mântuitoare. După cum remarcă L. Grossman (1998, p. 334), *drama rațiunii nefertile*, născută într-o cămăruță înăbușitoare din Sankt-Petersburg, strâmtă ca un mormânt, își are deznodământul pe malurile Irtișului învolburat, în stepele nemărginite ale Rusiei. Noul Raskolnikov va fi un om, purificat de suferință și având acum în suflet „împărăția rațiunii, și a luminii, și a voinței, și a forței”.

Nu este întâmplător că renașterea morală a eroului are loc la ocnă, în „casa morților”: la tema învierii lui Lazăr se referă nu numai Sonia ci și Porfiri Petrovici. După cum nu este întâmplătoare nici precizarea făcută de Dostoievski în ultimul paragraf al epilogului că cei șapte ani de detenție care îi mai rămăseseră lui

Raskolnikov li se par acum, după ce „el înviase”, lui și Soniei, „ca șapte zile”: aluzie biblică la cele șapte zile ale noii geneze a eroului.

Spovedaniile lui Raskolnikov sunt superioare oricărei formule de psihanaliză: ele sunt o autopsihanaliză care coboară până în străfundurile spiritului și care, fiind ajutată și de credința creștină, nu realizează doar o anulare a unui complex de vinovăție ci produce o radicală transformare morală, o schimbare de perspectivă filosofică, o nouă direcție de evoluție a personalității.

Prietenul Razumihin, sora Dunia, mama Pulheria sunt cu toții uniți în jurul Soniei. Ca în atâtea rânduri, la Dostoievski *inimă înfrânge rațiunea*, compasiunea se dovedește superioară tuturor teoriilor reci, abstracte. Destinul Soniei și al lui Raskolnikov a fost postulat de Dostoievski în *Caiete* (848–849), în acest *credo*: „Nu există fericire în confort, fericirea se răscumpără prin suferință. Omul nu se naște pentru fericire. Omul își merită suferința totdeauna prin suferință”.

După cum observă I. Ianoși (1968 a, p. 89), locuitorii subteranei pendulează mereu între sentimentul viu, dragostea eliberatoare și teoriile egoiste care mortifică sufletul. Rareori va înclina însă balanța atât de hotărât spre virtute ca în cazul lui Raskolnikov, în stare nu doar să ucidă pentru a-și verifica „drepturile”, ci să-i și ajute cu ultimii săi bani pe năpăstuiți, s-o compătimească pe Sonia, să dorească arzător fericirea Duniei (sora sa), să-l urască pe domnul Lujin, să nu cedeze tentațiilor lui Svidrigailov. Raskolnikov este cel mai „pozitiv” dintre „negativii” lui Dostoievski, deși nu se poate spune că există în opera sa vreun personaj pozitiv sau absolut negativ. Personajele sunt polare și uneori tridimensionale sau chiar pluridimensionale.

Plecarea *inițiativă* a lui Raskolnikov la „casa morților” din Siberia este călătoria lui spre propriul său centru, către *Sine*. Pentru Dostoievski Siberia este locul *purificării și renașterii inițiatice*. Spațiul stepei siberiene, țara de obârșie a șamanilor, este simbolul deschiderii spiritului spre infinit. În exilul lui Raskolnikov în Siberia, Sonia va îndeplini funcția de incintă însuflețitoare (să ne

amintim că atât Hamlet cât și Romeo au fost exilați fără iubitele lor). În ocnă își dezvăluie Sonia cel mai mult natura sa „sofianică”, de *templu creștin* care își adună păcătoșii la sân. Sonia evocă *imago*-ul mamei bune, care hrănește și ocrotește. Sonia rămâne totuși o *rană deschisă* în fața căreia Raskolnikov se închină, îngenunchează ca în fața „întregii suferințe umane”. Într-o interpretare psihanalitică modernă, dacă speranța posedării unui obiect vag profitabil este distrusă, de unde și această *acumulare de suferință* la Raskolnikov (care contrastează cu acumularea de aventuri galante a lui Svidrigailov), apare în contrapunct *speranța privirii unui chip uman liniștitor*, dincolo de orice crimă și orice pedeapsă. Pentru binefacerea adusă de această *privire iertătoare*, Raskolnikov renunță la idealul său de supraom și totodată la idealul donjuanesco al lui Svidrigailov. Astfel, dacă ne referim la cele trei ipostaze ale *Self*-ului studiate de Carl Ransom Rogers (1902–1987), Raskolnikov renunță la *Self*-ul său *ideal* (cum ar fi dorit să fie), fiind chinuit de *Self*-ul său *anxios* (cum n-ar fi vrut să fie, de exemplu, teama de a nu fi cumva și el vreun păduche, sau trichină) și, în cele din urmă, învinge *Self*-ul său *real* (așa cum este el și cum se cade să fie, comparându-se cu alții, cu ocnașii din Siberia).

După observațiile psihanalistului Vladimir Marinov (1993, pp. 181–183), așa cum toate *imago*-urile maternelle se pot grupa în jurul *fantasmei originare a seducției*, toate *imago*-urile paternale se alipesc la *fantasma scenei originare*, care bântuie coșmarurile lui Raskolnikov, care sunt, după părerea noastră, *sposedanii ale inconștientului și subconștientului*.

Toate personajele masculine se polarizează în jurul lui Raskolnikov; ele sunt ființe exterioare lui și totodată *instanțe interioare* care răsună în profunzimile spiritului său; aproape toate sunt *tați* și în același timp *dubli* ai eroului; dispariția lor în raport cu destinul lui Raskolnikov seamănă cu dispunerea succesivă a treptelor unei scări care urcă spre acceptarea legii tatălui judecător. La Dostoievski însă, *cel mai „înalt” se întâlnește întotdeauna cu cel mai de „jos”* (Raskolnikov este criminalul-creștinat, Sonia este

prostituata-sfântă etc.). Astfel, la capătul scării se află locul încălcării legii, posedării sângeroase (apartamentul cămătăresei) și în același timp locul mărturisirii finale și al pedepsei (comisariatul de poliție). Printre imaginile paterne care apar în *Crimă și pedeapsă* există câteva *imago*-uri esențiale, care par să posede o *structură supraindividuală* (aproape transpersonală!) și care se impun ca eșaloane necesare unui destin care pare a depăși cazul particular al lui Raskolnikov: *tatăl idealizat* – Napoleon, *tatăl diabolic* – Svidrigailov, *tatăl mort* – Marmeladov și *tatăl judecător* – Porfiri.

Vom face câteva referiri la primul, *tatăl idealizat* – Napoleon, care este „marele om” care vrea să „corecteze” și să „îndrepte” natura umană. Actul său se vrea fără cauză și origine, act de *pură libertate*; se vrea începutul unei schimbări radicale. Eroul se consideră asemenea unui *soare*: strălucitor, câteodată arzător, dar de nestins. Baia de sânge în care stau trupurile masacrate ale celor două femei va reflecta razele „însângerate” ale soarelui la apus. Apoi, în locul soarelui strălucitor, Raskolnikov va descoperi *lada roșie*, terifiantă a victimei sale.

Napoleon este un *tată adoptiv*, idealizat, un exemplu pe care Raskolnikov se forțează să-l urmeze. Eroul acționează așa cum își imaginează că ar fi acționat Napoleon în locul său: „Într-o zi mi-am pus întrebarea: Ce s-ar fi întâmplat dacă în locul meu ar fi fost Napoleon și, ca să-și înceapă cariera, nu ar fi avut nici Toulon, nici Egipt, nici trecerea peste Mont-Blanc ci, în locul tuturor acestor fapte mărețe, ar fi fost pus în fața înfăptuirii unui omor, să ucidă o oarecare caraghioasă de băbuță, o cămătăreasă, căreia să-i fure banii din sipet, ca să-și asigure cariera, pricepi? Ei, s-ar fi hotărât el să facă acest lucru dacă ar fi văzut că nu este nicio altă ieșire?” (am reprodus un fragment din spovedania către Sonia, cf. Dostoievski, 1957, p. 377). Raskolnikov va rămâne cramponat de imaginea eroică a lui Napoleon până la finalul romanului; multă vreme el se va simți mai mult *rușinat* de slăbiciunea sa decât *culpabil* de crima comisă. Dostoievski l-a ales bine pe

Napoleon ca tată și model idealizat, pentru că și Napoleon îl sfida pe Papa și pe Dumnezeu, fiind convins că el are misiunea de a aduce *cu sabia* dreptatea și libertatea. Mulți istorici l-au considerat pe Napoleon un criminal-eliberator sau un păgân-justițiar.

Idealul napoleonian al lui Raskolnikov se află foarte aproape de *idealul supraomului*, care va fi dezvoltat de Dostoievski mai târziu, prin personajul Kirillov din *Demonii* (1871–1872), pe când Fr. Nietzsche de-abia își proiecta (1844–1900) concepția sa celebră despre supraom. Kirillov, după opinia lui Thomas Mann, anticipă faimosul supraom din *Așa grăit-a Zarathustra*, care apare după moartea lui Dostoievski (1881), între 1883 și 1885. Vladimir Marinov este un psihanalist care depășește toate virtuțile psihanalizei clasice, freudiene. Ne vom mai referi doar la interpretarea funcțiilor simbolizatoare ale unor personaje: Sonia, Lizaveta, Aliona Ivanovna (cămătăreasa).

Toate personajele din romanul *Crimă și pedeapsă* se prosternază în fața Soniei Marmeladova, ca în fața icoanei Mântuitorului crucificat. Raskolnikov, în fața spectacolului jertfei de sine a Soniei, „pe neașteptate, se pleacă până la pământ și-i sărută piciorul”, spunând: „*Nu m-am plecat în fața ta, ci în fața întregii suferințe umane*” (Dostoievski, 1957, p. 293).

Din această perspectivă (Vl. Marinov, 1993, pp. 138–139), Sonia apare ca fiind foarte aproape de figura izbăvitorului, în sensul că ia asupra ei păcatele celorlalți: ea este „victimă prin excelență”, ceea ce permite scurgerea senzualității lor sau, după expresia lui Freud, cea care permite scurgerea tendinței lor „cele mai generale de depreciere a vieții amoroase”. Acesta ar fi unul dintre motivele (psihanalitice) pentru care a ales-o Raskolnikov: slăbiciunea ei îi permite să-și descarce sadismul. Dar în universul dostoievskian (spre deosebire de concepția freudiană) resemnarea sau, după cum îi plăcea lui să se exprime, *umiliința* (împinsă până la smerenie creștină) apare ca favorizând la agresor întoarcerea sadismului împotriva lui însuși și trezirea conștiinței. Întinderea celuilalt obraz nu incită la o nouă palmă. Iar bețivul Marmeladov

(tatăl Soniei), după ce apreciasse că felul Soniei de a se purta nu este „de pe pământ”, continuă: „și când nu ești dojenit, te doare mai rău...” (Dostoievski, 1957, p. 23).

Forța *supraeului*, consideră Freud (în *Malaise dans la civilisation* (1929), Paris, P.U.F., 1983, ed. a IX-a, p. 88), sub influența Melaniei Klein, nu este proporțională cu severitatea instanței extreme. Poate că aici stă unul dintre „secretele” (crede Vl. Marinov, 1993, p. 139) acestei imagini hristice: încercarea de a trezi conștiința morală printr-o permisivitate care nu incită la desfășurarea agresivității înspre exterior. Dostoievski descrie cu finețe această *metamorfoză a urii criminalului în nevoie de mărturisire*, în momentul în care agresivitatea sa nu mai întâlnește un corespondent real: „Și deodată un sentiment ciudat, neașteptat, de ură față de Sonia, i se trezi în suflet. Speriat și mirat de acest lucru, el însuși ridică ochii și o privi adânc, dar întâlni privirea ei îngrijorată, plină de durere și de iubire, și ura lui pieri ca o nălucă. Era altceva, luase un sentiment drept altul. Asta însemna numai că sosise clipa *grea*” (a mărturisirii) (Dostoievski, 1957, p. 371). Acum suntem în măsură să înțelegem deplin sensul afirmației repetate a lui Dostoievski, după care *în umilință și smerenie se ascunde o forță uriașă* (ceea ce depășește din nou valențele psihanalizei freudiene).

Tot din perspectivă psihanalitică, Marinov (1993, p. 145) spune că exemplul lui Raskolnikov vine în sprijinul ipotezei că orice crimă este o încercare disperată de a ucide un copil, nu un copil exterior, ci copilul (*arhetipal*, obs. ns.), sau mai degrabă amintirea copilăriei, îngropată în Sine. În lumina acestor observații, înțelegem o altă semnificație a apariției Lizavetei după omorârea bătrânei cămătărese și apoi a apariției Soniei ca *dublu*, ca spectru halucinant al Lizavetei: cele două „inocente” apar ca simboluri ale copilăriei pe care criminalul încearcă spasmodic să o reprime chiar în interiorul lui.

Astfel, prin omorul comis, Raskolnikov nu o ucide doar pe bătrâna cămătăreasă, ci încearcă în același timp să-și *ucidă propria*

copilărie, „să se ucidă” pe sine însuși: „și oare pe babă am ucis-o? (întreabă el pe Sonia). *M-am ucis pe mine! Acolo, pe loc m-am ucis pe mine, pe veci*”, se spovedește Raskolnikov (Dostoievski, 1957, p. 381).

Spovedaniile lui Raskolnikov sunt mult mai mult decât simple psihanalize, ele îl conduc spre o *renaștere a spiritului*, răsturnare copernicană a profilului personalității, o *renovatio* a Sinelui său profund. Dostoievski arată că Raskolnikov din prima etapă, dinaintea crimelor, superficializându-se, pierde sensul adâncimilor și o dată cu acestea își pierde credința (din copilărie). Ca să fie readus la *eroismul autentic* al adâncimilor spiritului, ca să fie capabil să trăiască și să moară pentru o idee, Raskolnikov este *interesat și pasionat de propria lui salvare*. Neliniștea lui se comută în adânc, în spirit.

Dostoievski a extirpat *demonicul* din spiritul său și i-a dăruit, prin Sonia, *angelicul salvator*. Ca și disperarea, păcatul și spaima, conștiința demonului se trezește cu dificultate. Primul ei semn de manifestare este o intensă și amplă problematizare a tuturor trăirilor și întrebărilor. De aceea, persoanele demonice sunt cele mai încărcate de neliniști și mai bântuite de incertitudini. Demonicul este o explozie, o erupție de subiectivism.

La Dostoievski, ca și la S. Kierkegaard, demonicul este *continuitatea în rău*, în răul disperării sau al păcatului sau în amândouă deodată. La Raskolnikov diavolul nu apare ca *dublu*, ca la Ivan Karamazov. Nu se confundă demonicul cu diavolul. Demonicul raskolnikovian nu vine din afară, el este spirit, interioritate. De aceea, viața demonicului este un *monolog fără sfârșit* și o patimă fără expansiunea și libertatea creștinului. Libertatea lui este servitute, *libertate pierdută*, iar încapsularea în propria lui individualitate nu-i permite să înceapă dialogul cu Dumnezeu.

Monologul transfigurat în coșmar devine și mai chinuitor prin faptul că își ascunde lui însuși păcatele sau anumite secrete de ordin cu totul intim. De ce această minciună cu el însuși? Cuprins de panica păcatului, demonicul se nutrește cu minciuni amare. El

fuge de lumină și refuză mila. Orgoliul demonic este totdeauna complicele unei cumplite lașități.

Teoria rasistă a lui Raskolnikov, care distinge ființele superioare de cele inferioare, generează o *angoasă de contaminare*: ființele inferioare sunt contagioase și se pot infiltra în corpul uman, îmbolnăvindur-l; singurul mijloc de apărare constă în a le expulza.

În schimb, prin crimele comise, Raskolnikov înfăptuiește în-tocmai ceea ce teoria și coșmarurile sale par să respingă, în special *angoasa de suprimare*. Există în această privință o „coincidență semnificantă” (C.G. Jung) între numele lui Raskolnikov (*raskol* nu înseamnă doar schismă, *raskolot* înseamnă în același timp a topi, a diviza, a sfărâma) și instrumentul prin care se comite omorul dublu: toporul ca obiect paradigmatic al sacrificiului. Prin operația sa, care este și o operație de tăiere a legăturilor, Raskolnikov parcă încearcă să suprimă o pulsione de nestăpânit căreia îl sor-tește propria sa teorie delirantă. *El a ucis pentru că a vrut să-și trăiască propria filosofie existențială.*

Comerțul neîntrerupt pe care-l practică cămătăreasa cu sora ei Lizaveta, cu clienții săi sau cu asociatul său, Koh (cărui îi revinde amaneturile nerecuperate de la clienți), amintește de *fantasma părintelui combinat* descrisă de Melanie Klein (1994), în care părinții sunt uniți „într-un coit neîntrerupt”. Accentul cade pe o *angoasă de întemnițare* și de smulgere asociată sentimentului de neputință în fața avidității cămătăresei de a-și spori comoara. La limită, ea însăși devine *un personaj compozit*, simultan femeie, vrăjitoare și animal inferior, care „suge sângele” clienților și în-tinde o enormă capcană strâmtoraților orașului. Monstru de avar-itate, de cruzime, de insensibilitate și de bogăție, ea reprezintă *un țap ispășitor privilegiat*, apt de a primi protecția celor mai anxio-gene fantasme ale eroului principal (Vi. Marinov, 1993, p. 295).

Ca și în conștiința oricărui creștin, cu modelul ei paradigmatic al sacrificiului (*sacrum facere*) hristic, pentru Raskolnikov *accep-tarea pedepsei* este legată de ideea unei reînvieri spirituale. *Spe-ranța* este întrupată de personajul Soniei. Iar ideea *iertării* se

bazează pe această speranță de renaștere prin imersie în sufleteitoare (J. Kristeva, *Dostoievski, l'écriture de la souffrance et le pardon*, în *Soleil noir; depression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 183–226).

Acestei idei a reînvierii creștine i se deschide o perspectivă care este complet diferită de cea a orașului cât și de cea a temniței din Siberia (dacă supraomul se situează de partea cuceririi orașului, pedeapsa se situează de partea spațiului-stepă în care se află temnița). Este perspectiva *pastorală* a exodului care nu permite acumularea de bogății și dominația unei imagini materne, perspectivă a unui elitism și a unei spiritualități sărace, perspectivă a oamenilor care caută un spirit care le transcende propria putere, pe scurt, perspectivă a nașterii spiritualității patriarhale a religiilor monoteiste: „Raskolnikov ieși din șură pe malul apei, se așază pe butucii stivuiți lângă șură și începu să privească râul lat și pustiu. De pe malul înalt se deschidea o priveliște întinsă. De foarte departe, de dincolo de râu, veneau slabe sunete de cântec. Acolo, în stepa fără margini, scaldată în soare, ca niște puncte negre, abia se zăreau iurtele nomazilor. Acolo era libertatea, acolo trăiau alți oameni, care nu semănau deloc cu cei de pe malul acesta, acolo parcă însuși timpul se oprise în loc, de pe vremea lui Avraam și a turmelor sale” (Dostoievski, 1957, p. 495).

Dostoievski demonstrează că cine fuge de suferințele crucii nu va putea privi în față adevărul. Numai privirile umilite se bucură de privilegiul elevației întru lumină. Numai spovedania și reculegerea în smerenie edifică și mântuiește.

Prin destinul lui Raskolnikov, Dostoievski arată că ideea supraomului nu este numai negația omului, ci și o *falsificare* a destinului său. A o accepta înseamnă ca omul să-și vândă destinul pe prețul unei himere. Depășirile transfiguratoare îi revelează omului *sensul divin al existenței sale*, himera supraomului îl goleşte de conținuturile omeniei, prescriindu-i visul amar al unei false dumnezeiri.

Raskolnikov învață lecția că numai adevărurile plătite cu suferință pot dobândi privilegiul eternității, această lecție o învață de la Iisus Hristos. Odată cu Raskolnikov și parcă mergând cu el de mână, *Dostoievski se întoarce la Hristos*. Omul numai pe drumul crucii, în sensul propriei sale cruci, se ridică la suprema semnificație spirituală, se pune în legătură, directă și personală, cu eternitatea. Demnitatea personalității o constituie *spiritul*. În acest punct, Dostoievski se întâlnește din nou cu Kierkegaard.

8. Spovedania „omului din subterană”

Încheiem capitolul consacrat spovedaniilor dostoievskiene cu spovedania eroului din *Însemnări din subterană* (1864). Cronologic, aceasta este uvertura tuturor celorlalte spovedanii, dar substanța sa metafizică și psihologic-spiritualistă constituie o *chintesență a tuturor spovediților* în care este schițat prototipul dostoievskian – *paradoxalistul*. Toți eroii care vor urma vor contura acest profil schițat aici. Toți vor fi paradoxaliști, dar niciunul nu va fi identic cu altul. Va fi un larg spectru de varii paradoxaliști.

Însemnări din subterană sunt o confesiune sau spovedanie în formă de *Icherzahlung*, „confesiune”, ceea ce și este la modul cel mai autentic. Sub acest titlu a anunțat Dostoievski apariția *Însemnărilor din subterană* în revista literară „Vreamea” (anul 1864).

Walter Kaufmann, în studiul introductiv la antologia *Existentialism from Dostoevsky to Sartre* (New York, 1957, p. 14), susține că prima parte a *Însemnărilor din subterană* este pentru filosofia existențialistă cea mai bună *uvertură* scrisă vreodată. Obsesia eroului, fără nume propriu, seamănă surprinzător cu a lui W. Shakespeare sau a lui Fr. Nietzsche și pervertește tezele existențialismului și personalismului contemporan. În această povestire laconică, această „povestire-declarație”, cum o numește Leonid Grossman (1998, pp. 274–279), se încifrează *disperarea abisală*, nemaîntâlnită în literatura universală și nici în cea rusă.

Este descris chinul metafizic de dobândire a libertății absolute, crima, fatală omului, setea nesăbuită a oamenilor cu personalitate accentuată de a ajunge până la libertatea absolută. Dar, în concepția „existențialistului” Dostoievski, pentru omul din subterană libertatea absolută este o *absurditate tragică*, ceea ce vor demonstra mult mai târziu, la nivelul omului universal, algerianul Albert Camus (1913–1960), francezul Jean-Paul Sartre (1905–1980) sau germanul Karl Jaspers (1883–1969).

În spovedania omului din subterană, sublimul și tragicul vor fi gândite împreună. Ion Ianoși (1968 a, p. 13) arată că viața personală a lui Dostoievski este chinuită și poate niciodată stigmatele damnării n-au marcat-o mai adânc ca în anul publicării *Însemnărilor din subterană*. Pe fondul unor prăbușiri intime, amplificate de prăbușiri cu o uriașă rezonanță istorică, Dostoievski realizează un salt din domeniul suferinței fizice (*Amintiri din casa morților*, 1862) în imperiul chinului metafizic. La întoarcerea sa din exil (1859), scriitorul regreta sincer juvenilele sale răzvrătiri politice, spera să le răscumpere printr-o activitate închinată ordinii existente, dorea cu ardoare o renaștere sufletească în sânul obștii pravoslavnice.

În *Omul din subterană* găsim revolta *paradoxalistului*, care constă într-o perpetuă și dramatică contradicție. Contradicția este nota sa caracterială principală. În creația dostoievskiană, paradoxalistul este limita negativă a „visătorului”, dar și un punct de cotitură în dezvoltarea acestuia spre căutătorul de absolut din marile romane. Dostoievski descrie limita externă pe care o poate atinge *singuraticul individualist al bârlogului* care s-a stabilit definitiv în subterană, renunțând la plimbările romantice în nopțile albe.

Paradoxalistul a moștenit de la predecesorii săi unele coordonate psihologice, caracteriale esențiale: teama, predispoziția spre înstrăinare prin singurătate, afundarea în reverie, timiditatea și orgoliul. Prin teama de care se lasă stăpânit, prin frica sa de realitatea existențială, paradoxalistul este înrudit cu Goliadkin, Proharcin și diferitele varietăți de „visător”. Singurătatea până la *bârlogizare*

este urmare a fricii de a privi în față adevărul și a lipsei de consistență morală. Orgoliul care îl stăpânește îl conduce spre singurătate absolută, într-o înstrăinare totală față de ceilalți. Formula sa: „*Eu sunt singur, iar ei sunt toți*” rezumă în esență drama sa interioară.

După opinia noastră, ceea ce îl împiedică să comunice normal cu ceilalți semeni este *imposibilitatea de refacere a unității psihice pierdute*. Din punct de vedere psihologic, paradoxalistul este apoteoza dedublării afective și ideatice a Eului: nu mai funcționează Eul ca factor integrator; paradoxalistul nu are forța necesară de a forța adânc până la descoperirea Sinelui. Contradicția și paradoxul, disocierea și dezunirea psihică, amoralitatea *teoretizată* sunt urmarea unei reflexii exagerate. Fiecare afirmație conține în însăși construcția ei (sau este urmată de) propria sa negare. Discursul său este un șir, nu foarte coerent, de contradicții și de negări de negații. El nu este totuși un hegelian pentru că nu o face cu un scop rezolutiv. El se chinuie cu contradicțiile și paradoxurile, uneori cu voluptate, alteori cu sadism.

Însemnările din subterană cuprind, după părerea lui Leonid Grossman (1998, pp. 274–276), una dintre cele mai simple spovedanii ale lui Dostoievski. Niciodată n-a mai dezvăluit el cu atâta franchețe și atât de exhaustiv ascunzișurile cele mai intime ale sufletului său, nedestinate publicității. Este prima lui critică a socialismului, prima proclamare deschisă a individualismului ego-centric. Dostoievski reneagă toate ideile și principiile „demonice”, cărora le-a fost devotat în anii tinereții, alături de Belinski și Petrașevski. El se răzbună parcă pe conducătorii spirituali ai tinereții sale pentru anii grei de ocnă, blamându-i și atacându-i. Romanticismul revoluționar și socialismul „demonilor”, care hrăniseră imaginația și gândirea tânărului Dostoievski, sunt acum condamnate. Astfel, frunțașii socialismului utopic sunt denumiți ironic „iubitori ai neamului omenesc”, iar învățăturile lor – „sisteme ale fericirii”. Eroul anonim îi urăște pe toți „progresiștii” de succes care au dobândit gloria cu principiile lor înaintate, în care nici ei nu cred și pe care el le consideră o capcană și o minciună.

Un asemenea personaj nemaintâlnit este denumit de către Dostoievski un *antierou*. „*Mie nu mi se dă... Și eu nu pot fi bun!*” – găsește în sfârșit cheia pentru drama sa acest om care s-a lipsit de dreptul la simpla fericire. De aceea, este exclus de la orice umanism, de la luptă, dreptate, altruism, adică de la tot ceea ce dă vigoare vieții.

Omul din subterană poate fi considerat un Zarathustra răsturnat, slavizat, dacă putem accepta că atât Nietzsche cât și Dostoievski sunt întruchipări ale tragicului irațional situat la *limita* condiției umane.

I. Ianoși (1968 b, pp. 572–592) consideră că *ideea-voce* este un atribut original al spovedaniilor în opera lui Dostoievski. Trăncănind despre *umilitoarea voluptate a durerilor de dinți*, omul din subterană ne invită să ascultăm „gemetele unui om instruit din secolul al XIX-lea”.

„Dar ce altceva facem pe tot parcursul acestei lecturi, decât să ascultăm gemetele, șoapta și țipătul, ruga și blestemul aceluia care singur se socoate șoarece și nu om, un șoarece superconștient, cufundat în mocirla puturoasă a bârlogului său subteran?!” (I. Ianoși, 1968 b, p. 578).

Cuvintele scornite unele dintr-altele, cărora li se refuză din principiu contactul cu viața obișnuită, cuvintele fabricate în „subterană” au un luciu abstract și rece, sunt pândite de morbul desensibilizării. Cuvintele sunt sensibilizate la maximum, dobândind un tâlc personal și generând sentimente vii, emoții și afecte fremătătoare. În spovedanii, Dostoievski practică o literatură „auditivă” care este fatalmente mai subiectivă decât literatura „vizuală”. Nu degeaba îl obsedează pe omul din subterană amintirea unei întâmplări vechi, „ca un motiv muzical vechi de care nu te poți debarsa”. I. Ianoși (1968 b, p. 579) susține că Dostoievski devine „compozitor muzical”, realizând prin intermediul unei tehnici muzicale osmoza dintre abstract și sensibil. Omul din subterană n-are nici măcar nume propriu, necum o înfățișare palpabilă, concretă, nu are un portret propriu-zis, pictural. El are, în schimb, *voce* care

emite chinuitoare idei metafizice. Glasul său este însă *abisal*, pentru că vine din adâncuri: șerpuiește nervos, trepidant, isterizat, gata-gata să contopească cuvinte și idei într-un teribil geamăt, țișatul de groază al condamnatului la moarte, ori scrâșnetul din dinți care presimte că i-a sunat ultimul ceas.

Dostoievski utilizează în această spovedanie o foarte rafinată psihologie prin care se transfigurează ideea în „frază muzicală”. Legătura dintre idee și imagine o realizează conștiința în cadrul *Eului* ca integrator al personalității; psihismul înnoadă spiritul și trupul; meditația metafizică se transformă în artă prin intermediul psihologiei, de fapt o *metapsihică a subconștientului* în permanentă conexiune și tensiune cu conștiința.

În spovedania omului din subterană este surprinzătoare intensitatea dialogizării interioare care merge până la limita extremă, întrucât nu se găsește în ea niciun cuvânt ferm, nedescompus. Discursul eroului începe să se crispeze, se frânge chiar din prima frază, sub înrâurirea cuvântului străin, presimțit anticipat, cu care se încaieră de la primul pas, lansându-se într-o polemică interioară dintre cele mai încordate.

„Sunt un om bolnav... Sunt un om rău. Un ins deloc atrăgător.” Astfel începe spovedania, parcă ar fi a lui Dostoievski despre el însuși. După cum remarcă M. Bahtin (1970, p. 321), are loc o bruscă schimbare de ton. Eroul a început ȃrecum tȃnguindu-se, „sunt un om bolnav”, dar s-a ȃnfuriat numaidecȃt din pricina acestui ton, ca și cum s-ar plȃnge și ar simȃi nevoia de compasiune, ca și cum ar cȃuta-o la altul, ar avea parcȃ nevoie de *altcineva*! Aici intervine brusc cotitura, falia tipicȃ a accentelor, caracteristicȃ pentru stilul *Țnsemnȃrilor*; eroul parcȃ ar vrea sȃ spunȃ: la primul cuvȃnt v-aȃi ȃnchipuit poate cȃ vȃ cerșesc mila, ei bine, aflaȃi cȃ sunt un om rȃu. Un ins deloc atrȃgȃtor!

Este caracteristicȃ ȃngroșarea tonului negativ, ȃn ciuda *celuilalt*, sub influenȃa anticipȃrii reacȃiei lui. Asemenea falii duc ȃntotdeauna la ȃngrȃmȃdirea cuvintelor din ce ȃn ce mai tari sau, ȃn orice caz, dezagreabile la adresa celuilalt. De pildȃ: „Sȃ trȃiești

mai mult decât patruzeci de ani este indecent, este vulgar, este imoral! Cine trăiește peste patruzeci de ani? Răspundeți-mi sincer, cinstit. Vă spun eu cine: imbecilii și ticăloșii, ăștia trăiesc. Am s-o spun de la obraz tuturor bătrânilor, tuturor venerabililor ăștora, tuturor ghiujiilor colilii care se mai și parfumează! O voi spune de la obraz întregii lumi! Dreptul de a vorbi mi-l asigur până la șaizeci de ani. Până la șaptezeci de ani! Până la optzeci!... Stați o clipă! Lăsați-mă să-mi trag răsuflarea..." (Dostoievski, *Opere*, vol. 4, 1968, p. 130). Menționăm că Dostoievski avea patruzeci și doi de ani când scria *Însemnările din subterană* și era obsedat de ideea că va muri tânăr.

În primele cuvinte ale spovedaniei *polemica interioară cu celălalt* este ascunsă. Cuvântul străin *asistă* nevăzut, orientând dinăuntru stilul confesiunii. De fiecare dată este anticipată reacția „celuilalt”: „N-aveți cumva impresia, domnilor, că prin asta m-aș căi de ceva și v-aș cere iertare pentru ceva?... Sunt încredințat: aveți această impresie... Dar oricât ați avea-o, mie, vă asigur, puțin îmi pasă...”.

După observația lui M. Bahtin (1970, p. 322), „stilul nuvelei stă în întregime sub influența foarte puternică și atotdeterminantă a cuvântului care acționează asupra vorbirii într-un mod disimulat, dinăuntru... sau ca replică anticipată a celuilalt, introducându-se direct în canavaua ei...”. La omul din subterană această *atitudine încordată* față de conștiința altuia se complică cu o atitudine dialogală, deopotrivă de încordată, *față de Sine*.

Anticipând replica altuia (*alter ego*) și răspunzându-i, eroul demonstrează din nou *celuilalt* (și sieși) că, depinde de acela. El se teme că nu cumva să-și închipuie celălalt că îi este frică de părerea lui. Dar prin această teamă, dimpotrivă, el nu-și arată decât dependența de conștiința străină, *incapacitatea de a se mulțumi cu propria autodefinire*. Dezmințind, nu face decât să confirme ceea ce voia să conteste, și știe acest lucru. De aici, cercul vicios în care se rotesc conștiința și cuvântul eroului.

Omul din subterană înțelege foarte bine că relațiile sale cu ceilalți au intrat într-un cerc vicios. Această atitudine față de conștiința celorlalți produce un original *perpetuum mobile* al polemicii sale interioare cu *alter* și cu el însuși, un nesfârșit dialog în care o replică generează alta, aceasta pe a treia și tot așa la nesfârșit, dar fără a înainta măcar cu un pas.

Iată exemplul unui asemenea *perpetuum mobile* al conștiinței de sine dialogizate: „Veți spune că-i vulgar, că-i o murdărie să dau în vileag toate astea acum, după atâtea orgii și lacrimi asupra cărora eu însumi abia m-am spovedit. De ce murdărie? Vă închipuiți, te pomenești, că mi-e rușine de câte s-au petrecut și că istoriile mele au fost mai stupide decât nu știu ce bătălii din viața dvs., domnilor? Credeți-mă, la mine, de bine de rău, au fost și laturi ceva mai decente... Și apoi, nu se petrecea chiar totul pe lacul Como. De altfel aveți dreptate: este într-adevăr și vulgaritate și murdărie. Dar cea mai cumplită murdărie este că acum m-am apucat să-mi caut justificări înaintea dvs. Și este încă mai murdar faptul că am adăugat această ultimă observație. Dar hai, ajunge, altfel n-o mai sfârșim până-i lumea: or ieși toate una mai murdară ca alta...” (Dostoievski, *Opere*, vol. 4, 1968, p. 174).

Această atitudine a „omului din subterană” față de conștiința și față de cuvântul altuia, marcată de o extraordinară dependență de acesta și totodată de o aprigă dușmănie față de el și de neacceptarea judecății sale, imprimă spovedaniei o particularitate artistică originală. M. Bahtin (1970, pp. 324–325) se referă la stilul său *lipsit de cuviință cu tot dinadinsul*. Cuvântul lui nu strălucește și nici nu poate străluci prin frumusețe, fiindcă nu are în fața cui se etala. Cuvântul plin de angoasă manifestă un *cinism îngroșat*, un cinism calculat. El tinde spre atitudinea de „nebun”, de bufon.

Dizolvarea propriului chip în celălalt și *mânjirea Sinelui* ca ultimă încercare disperată de a se scutura de stăpânirea conștiinței străine și de a răzbi până la *Sine* constituie *orientarea întregii spovedanii* a „omului din subterană”. De aceea, vorbind despre sine, el se exprimă înadins cu cuvinte urâte. Vrea să ucidă în sufletul său orice dorință de a părea *un erou* în ochii altora (și în ai săi):

„Acuma nu mai sunt pentru voi un erou, așa cum am vrut să vă apar la început, ci doar un ins de nimic, un fel de șnapan...”. (Dostoievski, *Opere*, vol. 4, 1968, p. 232). Eroul din subterană este incapabil să se caracterizeze pe sine cu o obiectivitate lucidă, fără a apela la caricatură și batjocură, deoarece o asemenea caracterizare prozaică, lucidă ar presupune ca el să-și pronunțe cuvintele fără a-și pleca urechea la spusele celorlalți și fără a uza de *tertipuri*. Se căznește mereu să răzbată la astfel de cuvinte, să cucerească luciditatea spirituală, dar drumul său către ea trece prin cinism și bufonerie. *El nu s-a scuturat de stăpânirea conștiinței străine și nici nu a recunoscut această stăpânire*, din moment ce luptă împotriva ei, polemizează cu ea plin de venin, neputând s-o accepte și totodată neputând s-o respingă. În tendința de a-și strivi în picioare chipul și cuvântul în altul și pentru altul, se poate desluși nu doar dorința unei autodefiniri lucide, ci și dorința de a juca renghiuri celuiilalt; ceea ce îl face să depășească măsura în luciditatea sa, mergând în exagerarea și sarcasmul său până la cinism și bufonerie: „Vă este scârbă să-mi auziți gemetele ticăloase? Fie-vă scârbă cât vreți; uite, acușica-i trântesc un farafastâc și mai al dracului...”.

Dar eroul din subterană, vorbind despre el însuși, nu se mulțumește să stea cu ochii la celălalt și recurge la *tertipuri* (stratageme și șiretlicuri pline de viclenie și perfidie). *Cuvântul cu tertip* (M. Bahtin, 1970, p. 327), verbul șiret și viclean, se bucură de o mare importanță în creația artistică, profund psihologică a lui Dostoievski, mai ales în cazul spovedaniilor. În fond, tertipul cuvântului trădează tertipul „conștiinței” sale și, mai ales, al *subconștiinței* sale.

Autocaracterizarea cu tertip sub formă de spovedanie reprezintă ultimul cuvânt despre Sine, definirea ultimă a propriei persoane care, de fapt, contează, în intimitatea Sinelui, pe răspunsul celuiilalt, pe aprecierea lui contrară. Eroul este plin de căință, se scuză pe sine, dar în realitate nu vrea decât să provoace elogiul și bunăvoința celuiilalt. Autoscuizându-se, el vrea și pretinde ca celălalt să combată autodefinirea lui și lasă tertipul ca *rezervă*,

pentru cazul în care celălalt va fi de acord cu el, cu autoscutarea sa, și va folosi privilegiul său de a fi un *altul*. Spoveditul lui Dostoievski este un *pervers psiholog și un pervertit axiolog* (I. Mânzat, 1998). Spovedania dostoievskiană este, deseori, *perversă*, ceea ce nu-i scade valoarea și nici superioritatea în fața psihanalizei freudiene.

Cuvântul cu tertip și-a găsit o expresie deosebit de pregnantă în *spovedania lui Ippolit*. Tertipul face ca eroul să devină *ambiguu* și *inesizabil* chiar pentru el însuși. El trebuie să străbată cale lungă pentru a ajunge la Eul său și intenționează, fără prea mult succes, să avanseze până la Sine. Tertipul îi deformează considerabil atitudinea față de propria persoană.

Eroul nu știe, la urma urmei, pe ce anume și-a fondat aprecierea sa definitivă, la părerea cui, la afirmația cui s-a oprit: la a sa proprie, pocăită și acuzatoare, sau, dimpotrivă, la opinia râvnită, stoarsă prin constrângere de la celălalt, menită să-l aprobe și să-i dea dreptate?

Vrem să redăm, în continuare, un fragment mai lung din spovedania „subteranului”, cu semnificație revelatoare pentru psihologia conștiinței de sine, un model inedit de *introspecție perversă și paradoxală*: „... ajungeam să simt nu știu ce desfătare tainică, anormală și mârșavă, dacă, în vreo mizerabilă noapte petersburgheză, mă întorceam în bârlog și mă apucam cu tot dinadinsul să-mi limpezesc în conștiință faptul că și-n ziua respectivă săvârșisem o ticăloșie, că ceea ce făcusem nu mai putea fi nicicum îndreptat, și, pradă remușcărilor, mă frământam în sinea mea și mă torturam, până când amărăciunea mi se prefăcea în nu știu ce blestemat simțământ dulceag, rușinos, apoi, în sfârșit, într-o adevărată desfătare! Da, în desfătare; în desfătare! Sunt convins de aceasta [...]. Să vă explic: în cazul meu, acest sentiment provenea tocmai dintr-o prea lămurită conștiință a umilirii mele; din faptul că *mă simțeam eu însumi coborât la limită* (subl. ns.); și simțeam că, oricât de rău era așa, altfel n-avea cum să fie; și simțeam că nu mai aveam nicio ieșire, că niciodată n-o să devin alt om; și simțeam că, chiar dacă mi-ar rămâne timp, chiar dacă

aș mai avea destulă credință pentru a mă schimba în altceva, eu, cert, n-aș mai vrea să mă schimb; iar dacă aș vrea, tot n-aș face nimic, deoarece, practic vorbind, poate nici n-ai în ce te schimba. Dar ceea ce este mai impotant, la urma urmei, este că asemenea lucruri se petrec în virtutea legilor normale și fundamentale ale *hiperconștiinței* (subl. ns.)...; ca atare, pe tărâmul dat, nu numai că nu-i chip să te schimbi, dar pur și simplu n-ai ce-i face. Ca efect al hiperconștiinței se întâmplă, bunăoară, așa: ai dreptate, ești un ticălos. Dar ajunge... Uf!” (Dostoievski, *Opere*, vol. 4, pp. 132–133). În acest fragment, Dostoievski se referă pentru prima dată la *hiperconștiință*, care nu se confundă cu *supraconștiința* lui H. Bergson (1907) și nici cu *transconștiința* (M. Eliade, 1949; I. Mânzat, 1997). Hiperconștiința, care nu prea a fost serios cercetată nici până astăzi, ar reprezenta un gen de hiperluciditate, o stare de supraveghe, o stare de conștiință superioară (Louis Pauwels și Jacques Bergier, 1994, pp. 326–330). Omul din subterană nu posedă metoda de a atinge această stare de conștiință, el doar se laudă cu aceasta sau o consideră doar ca pe o ipoteză.

În stilul cel mai paradoxal cu putință, omul din subterană face elogiul lenei, ba chiar consideră că lenea este o calitate vrednică de stimă: „Ce minunat ar fi, dacă n-aș face nimic din lene! Mamă Doamne ce m-aș mai stima! M-aș stima tocmai pentru că-s capabil să am în mine măcar lene; aș poseda și eu măcar o însușire pozitivă întrucâtva, asupra căreia n-am îndoieli. Întrebare: ce-i cu ăsta? Răspuns: este un leneș. Mai mare plăcerea s-auzi vorbind așa despre tine. Am fost, se cheamă, definitiv pozitiv, înseamnă că se poate spune ceva despre mine. „Un leneș!” – păi ăsta-i titlu, predestinare, carieră!” (Dostoievski, *Opere*, vol. 4, 1968, p. 141).

După ce este elogiată subterana ca o mare binefacere este și ea damnată cu violență: „Până la urmă, domnilor, e așa cum spun: cel mai bine-i să nu faci nimic! Mai bine decât toate rămâne inerția conștientă! Așadar, trăiască bârlogul subteran! Deși am spus că invidiez omul normal încât mă arde la ficați, totuși, date fiind condițiile în care-l văd, n-aș vrea să fiu în locul lui (cu toate că nu

voi înceta să-l invidiez). Nu, nu, subterana este totuși mai avantajoasă! Aici, cel puțin, poți... Eh, uite că mint și acum! Mint: deoarece știu sigur, așa cum știu că doi ori doi fac patru, că nu subterana-i mai bună, ci altceva, cu totul altceva, ceva după care-mi arde buza, dar nu-l pot dibui nicicum! Ducă-se dracului și subterana!” (Dostoievski, 1968, p. 157). Este evident și în această spovedanie paradoxul, necunoașterea sensului, neputința conștientizării unei nevoi fără contur, „după care-mi arde buza”. Aici „bârlogul subteran” are o anumită semnificație metaforică: este complacerea într-o stare de obscuritate, fără urmă de luciditate, este *mediocritatea nesimțirii* în sensul cel mai vulgar al termenului.

Peste o pagină, omul din subterană face o remarcă interesantă din perspectiva psihologiei, de data aceasta o remarcă cu rost: „Te lauzi că ai conștiință, dar nu faci decât să șovăi; pentru că deși mintea îți funcționează *inima* (subl. ns.) îți este întunecată de dez-mă; și *fără inimă curată nu există conștiință deplină, adevărată* (subl. ns.). Și ești atât de plicticos când te tot bagi în sufletul omului, când te tot schimonosești! Minciună, minciună și iar minciună!” (Dostoievski, 1968, p. 158). În acest fragment, genialul psiholog Dostoievski pune funcția inimii înaintea creierului, ca o funcție de energizare și de tensionare (pozitivă sau negativă) a psihismului. Multe trăiri (afective, motivaționale sau voliționale) sau performanțe (intuiția, credința, revelația) sunt coordonate mai mult de către inimă decât de către creier.

Omul din subterană, ca cel mai autentic și modern existențialist, vrea să ne convingă că existența umană nu se caracterizează prin ordine logică ci prin *haos*: „După părerea mea, doi ori doi fac patru nu-i decât impertinență. Doi ori doi fac patru te privește de sus, îți taie calea cu mâinile în șolduri și scuipă. Sunt de acord că doi ori doi fac patru rămâne demn de toată lauda; dar dacă este să lăudăm toate, atunci doi ori doi fac cinci este uneori o chestie foarte drăguță” (Dostoievski, 1968, p. 154). După cum remarcă Ion Ianoși (1968 a, p. 37), *Însemnările* își infirmă astfel, la tot pasul, propriile postulate, accentuează progresiv neidentitatea

valorilor cu ele însele, după principiul „doi ori doi fac cinci”. Ceea ce echivalează cu totala dispariție a oricărei valori. „Alesul” îl calificase drept muscă pe banalul său oponent, curând își aplică însă sieși calificativul dezumanizant: „... sunt doar o muscă, o muscă infamă și pocită, mai deșteaptă, mai cultă și mai nobilă decât toți – asta se înțelege de la sine – totuși o muscă făcând mereu loc altora, înjosită de toți, jignită de toți” (I. Ianoși, 1968 a, p. 168). Se dizolvă iluzia diferențelor dintre el și „toți”. *Palatul de cleștar* este repudiat deoarece se află la antipodul „vieții vii”, este produsul științei, al matematicii, al ideii abstracte, dar curând mult lăudatului *coteț* i se atribuie aceleași defecte. „Suntem născuți morți și, de altfel, de mult nu ne mai naștem din părinți vii, lucru care ne place din ce în ce. Am prins gust. În curând vom născoci cumva și nașterea nemijlocită din idee” (I. Ianoși, 1968 a, p. 233). Așa vom proceda „noi toți”, deoarece omul din subterană este convins că el n-a făcut decât să aducă la extrem ceea ce de fapt se poate constata și în existența „domniilor voastre”. Care să fie atunci diferența dintre „el” și „ei” – ei din subterană și ei din afara subteranei? Mult timp părea că diferența constă în hotărârea de a păstra „lucrul cel mai de seamă și cel mai scump, adică personalitatea și individualitatea”. Dar cum poate avea o muscă personalitate? Și dacă totuși o are, se constată că ea reprezintă cea mai mare calamitate: omul urăște, schingiuește, ucide tocmai în calitatea sa de *personalitate* (Raskolnikov, Ivan Karamazov, Stavroghin – sunt „personalități” care comit crime). Dacă „doi ori doi fac patru” te transformă în furnică, „doi ori doi fac cinci” face din tine o muscă ucigașă (I. Ianoși, 1968 a). Mintea paradoxalistului este chinuită de contradicții. Blaise Pascal (1998, p. 444) credea că „... numai în Iisus Hristos se armonizează contradicțiile”. Or, paradoxalistul nefiind un credincios autentic, nu poate fi armonic. Paradoxaliștii sunt dizarmonici spiritualicește.

Omul din subterană poartă cu el însuși un dialog la fel de insolubil ca și cu altul. Nu este în stare să se contopească total cu el însuși într-un singur glas monologic, lăsând glasul celui alt cu totul

în afara sa, deoarece, ca și în cazul lui Goliadkin (*Dublul*), glasul său trebuie să îndeplinească totodată și funcția de suplinitor al celuilalt. Nu izbutește să se înțeleagă cu el însuși, dar nici să pună capăt acestui dialog interior. Dostoievski descrie un mecanism psihic complex al *vorbirii interioare fără sfârșit*.

Tocmai de aceea Dostoievski își încheie spovedania într-un mod atât de adecvat cu personalitatea eroului, o termină expunând *tendința către infinitul launtric*. „Dar ajunge; m-am săturat până-n gât să tot scriu «din Subterană». [...] De altfel, «însemnările» acestui ins paradoxal nu se sfârșesc aici. Nu s-a putut stăpâni și a continuat. Dar suntem și noi de părere că ne-am fi putut opri aici” (Dostoievski, 1968, p. 331).

Nu numai cuvântul cu care se spovedește, ci și fața sa este „cu otheadă” și cu tertip, chiar și sufletul său. Omul din subterană își detestă chipul (adică masca, „persona” sa, cf. C.G. Jung), deoarece și în el simte autoritatea celuilalt asupra sa, autoritatea aprecierilor și opiniilor lui. El își privește propriul chip (exterior și interior) cu ochii altuia, cu ochi străini. Și această uitătură străină se interferează și se contopește cu propria sa privire, sădindu-i în suflet o neînțeleasă oroare de obrazul său: „Bunăoară, nu-mi puteam suferi figura; o găseam hidoasă și îi bănuiam chiar nu știu ce expresie josnică; în consecință, pentru a nu fi suspectat cumva de josnicie, veneam la serviciu, căutând să-mi iau de fiecare dată un aer cât mai dezinvolt, să-mi compun o expresie cât mai distinsă cu putință. «Oi fi eu urât, îmi spuneam, dar să arăt barem distins, să am un aer expresiv, și, în primul rând, *extrem* de inteligent» [...]. Aș fi fost întru totul de acord să arăt a ticălos, cu condiția să par în același timp *extrem* de inteligent” (Dostoievski, 1968, p. 161).

De fapt, aici Dostoievski face referire la *conștiința de sine* care presupune mereu realizarea de comparații cu *alter* și care nu ajunge să fie (la Dostoievski) doar o conștiință, ci și o *subconștiință de sine* care este orientată spre Sinele *adânc*, arhetipul central al persoanei. Conștiința este a Eului de la *suprafață*.

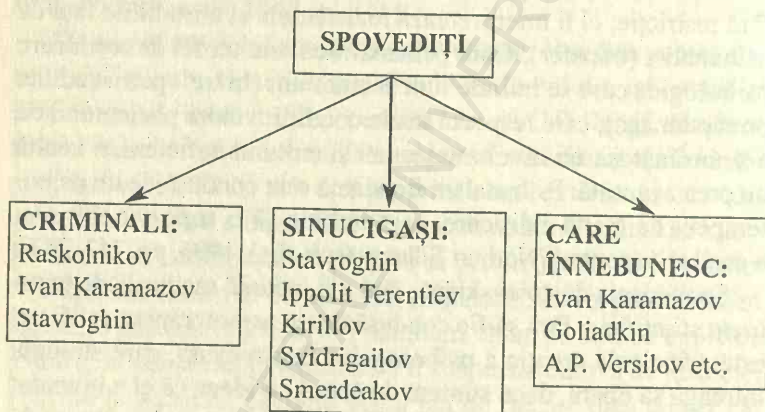
*

Spovedania poate fi considerată un gen de psihanaliză, dar care este mult diferită de psihanaliza clasică, freudiană. Fondatorul psihanalizei, neuropsihiatru vienez Sigmund Freud, a folosit primul această *metodă de tratament* a tulburărilor mentale, care face investigații în inconștientul pacientului, reliefându-i cauzele și punându-le în lumina conștiinței, deci prin *scoaterea la suprafață*. Descoperirea inconștientului se realizează printr-un lung drum voluntar. Numai după ce și-a abandonat rezistențele pacientul reușește să-și înțeleagă tulburările și motivațiile proprii. În timpul ședințelor, psihanalistul îl lasă pe pacient să se exprime fără restricție; el îi interpretează rezistențele și atitudinile față de psihanalist (transfer). Cura psihanalitică este un fel de reeducare psihologică care se întinde luni și chiar ani (în trei-patru ședințe pe săptămână), care respectă unele condiții: voința pacientului de a se însănătoși, un nivel intelectual și cultural suficient, o vârstă nu prea avansată. Psihanaliza freudiană este condusă de un psihoterapeut de înaltă calificare, care trebuie să fi suportat el însuși o analiză de control [Norbert Sillamy (sub. dir.), 1996, pp. 242–243].

Spovedania dostoevskiană, fără a fi metodă medicală de tratament științific și fără să fie condusă de un psihoterapeut calificat, este principala creație a psihologului Dostoevski, care străbate întreaga sa operă, dacă suntem de acord cu ideea că el a inventat *romanul-spovedanie*. Spovedania dostoevskiană se deosebește de spovedania ortodoxă și de confesiunea catolică, practică în biserică. Spovedania din biserică, în rezumat, are câteva virtuți care lipsesc din psihanaliza lui Freud: a) este mai mult o auto-psihanaliză; b) pătrunde, în adâncime, până în *spirit*, care este inconștient arhetipal, subconștient și supraconștient; c) ajungând în *spirit*, spovedania află Sinele care îl conține și pe Hristos ca arhetip-nucleu; d) spovedania nu este doar o analiză și autoanaliză, ci și o sinteză, o *psihosinteză* (Assagioli), pentru că Sinele este sinteză; e) căutându-l pe Hristos, spovedania are putere de transcendere; f) spovedania țintește la curățenia spiritului de păcatele

individuale și cele strămoșești (transmise în arhetipuri). Multe din aceste virtuți se regăsesc și în opera lui Dostoievski.

Spoveditul dostoievskian nu se vindecă întotdeauna, întrucât este îngrozit, înspăimântat de umbrele și misterele pe care le descoperă în adâncimile Sinelui, pentru că nu suportă adevărul necruțător despre Sine, pentru că această sisifică experiență îl depășește. De aceea, el fie se sinucide, fie înnebunește. Rareori spovedania îl mântuiește: cazul lui Raskolnikov, care își salvează sufletul prin pedeapsă, prin Evanghelie și prin dragoste. În general, spovediții lui Dostoievski pot fi împărțiți în câteva categorii: criminali, sinucigași, nebuni (vezi tabelul):



Observații: 1) Stavroghin și Ivan figurează în două categorii; 2) numai trei au un confesor într-o persoană care, în principiu, le este superioară sub aspect moral: Raskolnikov are ca psihanalisti pe Porfiri și pe Sonia; Stavroghin i se spovedește ieromonahului Tihon; Ippolit îl are ca principal confesor pe prințul Mișkin; 3) ceilalți se spovedesc *dublului* lor (Goliadkin, Ivan) sau diavolului (tot în calitate de *dublu*) și de aceea se sinucid sau înnebunesc.

Psihanaliza freudiană este terapie nereligioasă care nu poate vindeca spiritul, spovedania dostoievskiană este psihanaliză și psihosinteză mistică care uneori reușește să vindece spiritul și să salveze.

Sposedania dostoevskiană a vrut să liniștească, însă după ce l-a neliniștit pe păcătos. Ea iartă fără încetare, dar tot ea prelungește dincolo de limitele rezonabile lista păcatelor. Ea a încercat, fără prea mult succes, să dezvolte simțul responsabilității. Rareori aduce pacea interioară (Raskolnikov), deseori ea chinuie și torturează spiritul spovediților. Pe scurt, este o cale de autocunoaștere care se adâncește în abisal, peste limitele de suportabilitate ale ființei umane.

CAPITOLUL IX

ÎNCERCARE DE TIPOLOGIE IMPOSIBILĂ

1. Atipicalitatea personajelor lui Dostoievski

Søren Kierkegaard (*Crainte et Tremblement*, Paris, Aubier, 1935) ne prezintă *cazul lui Avraam* care „luptă împotriva imposibilului pentru cucerirea lui”. Fiind un cavaler al credinței, Avraam, mânat de o pasiune infinită, se angajează într-o cruciadă de cucerire a imposibilului. Credința este cea mai mare pasiune. Dar a porni cruciada pentru cucerirea imposibilului înseamnă a intra în lupta împotriva lui Dumnezeu, cu ajutorul lui Dumnezeu. Pentru împlinirea dialecticii infinitului – ne explică Kierkegaard (1935, pp. 18–38) –, Avraam a trebuit să suspende eticul, generalul, părerea lumii. Când a urcat muntele Morija, locul cumplitei încercări (își sacrifică fiul, pe Isaac, pentru că el crede în virtuțile absurdului), *lăsase în urma lui generalul*. Pe pământul sfânt nu poate călca decât „*excepția*”, alesul, „*extraordinarul*”, și numai în absolută singurătate.

Cât de izbăvitoare este asemănarea cruciadei lui Avraam cu cruciada de cucerire a imposibilului și absurdului de către Dostoievski, un supragenial eretic și un cavaler al credinței? Dostoievski este *o mare excepție* și de aceea personajele nu sunt tipuri generale, ele sunt extraordinare excepții, supra sau suboameni, sunt *cazuri* excepționale. De aceea, orice încercare de a-i tipologiza personajele este o impietate sau o întreprindere ratată.

Ar fi, de asemenea, o condamnabilă superficialitate a-l acuza pe Dostoievski că se analizează pe sine în personajele sale. Este adevărat că în fiecare personaj putem descoperi un atribut al personalității sale, sau o parte din concepția sa despre om. Puterea de empatie și intropatie a lui Dostoievski este cu totul remarcabilă. Dar personajele sale, care *izvorăsc direct din adâncul spiritului său*, au o multitudine de particularități strict individuale, astfel încât fiecare personaj este o măreață creație artistică, cu totul excepțională. Mai mult, fiecare personaj își dezvăluie tainețele spirituale numai în interacțiune și sinergie cu celelalte personaje, după principiul oglinzii, al lentilelor convergent-divergente.

A. Heinrich (1973, p. 89) spune: „Personajul dostoevskian constituie un tip literar numai în măsura în care cuprinde esența psihologică a omului”. Coordonatele sale „tipologice” nu depind atât de mult de circumstanțe și de context, cât de *trăsăturile sale psihice de personalitate*, „de declanșarea unor resorturi care nu totdeauna sunt plauzibile și care își găsesc o explicație în antinomiile naturii umane, în împlinirea idealului Sodomei cu cel al Madonei, în influența și atracția pe care o exercită răul”.

Tudor Vianu (1963, p. 542) remarcă *mobilitatea* personalității la eroii lui Dostoievski: „Această mobilitate a sentimentelor, această luptă continuă a motivelor în sufletul eroilor dostoevskieni, le acordă acestora contururi greu de definit. Dostoievski nu zugrăvește «caractere» în înțelesul dat acestui cuvânt în literaturile clasice.

Sufletul oamenilor lui Dostoievski este, mai degrabă, terenul unei lupte continue, al luptei dintre bine și rău, cu victorii și înfrângeri succesive ale uneia sau alteia dintre aceste tendințe. Nelegați de o formă fixă, închegată și stabilă, oamenii dostoevskieni sunt expuși căderilor celor mai adânci, dar au și posibilități de regenerări înalte”.

După opinia noastră, personajul lui Dostoievski are și ceva din epoca în care trăiește, fiind un produs al unei perioade de trecere caracterizată prin *haos*, dar fiind și *un om arhetipal* (înainte de descoperirea lumii arhetipurilor de către Jung, după 1915), care

păstrează întotdeauna unele trăsături esențiale etern-umane, pune în valoare unele *stări de spirit universal omenеști* care se ridică deasupra epocii și mediului petersburghez, deoarece vorbesc mai mult despre *esența* omului, despre problemele veșnice ale existenței, despre *lupta perpetuă dintre Sinele său antinomic și realitatea existențială*. Fără a se putea epuiza ca natură umană, eroul dostoievskian reprezintă *căutarea eternă a omului întru găsirea adevărului său, pur subiectiv* (similar cu Kierkegaard, confrate existențialist al lui Dostoievski). *Neobișnuit, atipic și anormal*, personajul dostoievskian este încărcat cu o *chemare* a misticului și a fantasticului.

După părerea rusului S. Askoldov (1922, apud M. Bahtin, 1970, pp. 16–18), cea dintâi teză etică a lui Dostoievski (în opinia noastră, etica neconvențională a lui Dostoievski este absolut anti-tezistă!) „pare la prima vedere extrem de formală și totuși, într-un anume sens, este extrem de importantă. *Să fii o personalitate*, ne spune el, cu toate aprecierile și simpatiile sale”. Astfel, personalitatea intră în mod inevitabil în conflict cu mediul exterior cu tot felul de reguli uzuale. Drept care „scandalul”, prima și cea mai exterioară manifestare comportamentală a *patosului* personalității în viață este, după același Askoldov, *crima*: „În romanele lui Dostoievski *crima* oglindește problema etico-religioasă, așa cum este pusă în viață. *Pedeapsa* este forma de soluționare a acesteia. De aceea constituie forma fundamentală a creației lui Dostoievski”.

Prin toate simpatiile și aprecierile sale artistice și profund psihologice, Dostoievski promovează o idee originală: sceleratul, sfântul, păcătosul de rând – care și-au împins până la limită elementul personal – prezintă o valoare egală în raport cu calitatea personalității care ține piept șuvoaielor tulburi ale „mediului atot-nivelator”. Formula lui Viaceslav Ivanov (1916, apud M. Bahtin, 1970, p. 20), care se referă la *afirmarea Eului străin* nu drept un obiect ci drept un subiect „*tu ești*”, ne apare mai adevărată ca cea a lui Askoldov: „*să fii o personalitate*”. Formula lui Ivanov transferă dominantă către personalitatea străină și corespunde mai

bine procedeele scriitorului de a trata *dialogul interior* din conștiința eroului.

P. Bițilli (1946, p. 22) spune: „În fiecare din lucrările sale sunt conținute, în mod potențial, toate celelalte”; întreaga creație a lui Dostoievski poate fi cercetată sincron și nu diacronic (sinergetic și nu analitic), deoarece *personajele lui trec dintr-o operă în alta*: Raskolnikov seamănă cu Ivan, Stavroghin cu Svidrigailov, Kirillov cu „adolescentul”, Mișkin cu Alioșa Karamazov etc., constituind toți *un singur roman*.

Omul dostoievskian (rus și om universal, în același timp) apare întotdeauna într-un raport indubitabil față de realitate, care este văzută ca o forță sau ca un mecanism condus de legi neumane și antiumane. Introdus în această *realitate ostilă, generatoare de anxietate* (Karen Horney scrie *Personalitatea nevrotică a epocii noastre*, în 1937, trad. rom. 1996), omul se poate sprijini doar pe *forța lumii sale interioare*, fiind *singur* într-un univers în care domnește sărăcia, arbitraritatea, haosul și neprevăzutul, în care totul este supus unor forțe care rămân *încifrate* pentru individ. În această realitate răul și binele acționează ca două centre polare, influențându-l pe om și silindu-l să găsească forme de apărare a propriei personalități în dezacord cu esența umană. Personajul dostoievskian se ciocnește de *forțe supraindividuale* pe care, fie că poate să le folosească pentru sine, *răsculându-se împotriva* forțelor unui mecanism inuman, fie că *trebuie să se supună* acestor forțe, dar tot cu scopul ascuns de a le folosi în propriul său interes (A. Heinrich, 1973, pp. 91–92).

„Taina omului ar consta atunci în măsura posibilităților de care acesta dispune pentru a se opune forțelor supraindividuale, spre a deveni liber și a putea deschide *poarta libertății spre infinit*”. („Poarta sărutului” a lui Constantin Brâncuși este deschisă spre „Coloana recunoștinței fără de sfârșit”, trecând prin „Biserica cu savați”, un templu purificator și, în final, ajungând la singurătate absolută exprimată prin „Masa singuratică”, ultima piesă din

monumental. Două genii, aparținând la două culturi diferite, dar aceeași metafizică, aceeași metapsihică!)

Eroul dostoievskian – Raskolnikov, Svidrigailov, Versilov, Stavroghin, Ivan etc. – va căuta să depășească zidul legilor și legităților morale și naturale printr-o încercare concretă de revoltă având ca scop dovedirea faptului că este un *erou* sau un *antierou* și nu o creatură tremurătoare, o persoană mediocră.

Dostoievski preia unele din trăsăturile caracteriale ale „omului din subterană” (1864) în câteva din romanele ulterioare. Romanele lui, de la *Crimă și pedeapsă* (1864) la *Frații Karamazov* (1879–1880), sunt constituite în jurul unor personaje centrale și a unor teme esențiale. Găsim în ele *umiliți și ofensați* (Marmeladov, Sonia, Ihmeniev), „*inimi pure*” (Alioșa, Zosima, Tihon, Makar), oameni *paradoxaliști* (Ivan și Mitea Karamazov, Svidrigailov, Șatov, Nastasia Filipovna, Grușenka, Katerina Ivanova). Totuși, personajele astfel grupate rămân *atipice*, cu o individualitate de nerepetat. În fiecare roman apare însă un *personaj central* (un centru gravitațional, un nucleu atomic) prin problemele și întrebările pe care le pune, prin ideile pe care le apără, prin caracterul pe care îl pune în evidență.

Personajul dostoievskian provine și se „înruțește” spiritual cu eroii celorlalte opere, concepute și create de Dostoievski înainte de apariția romanului *Crimă și pedeapsă*. El posedă trăsături ale „visătorului” sau ale „omului din subterană”. Raskolnikov este un singuratic care se retrace în carapacea propriilor trăiri. Este un înrăit care se ascunde în ungherul său și se lasă pradă unor construcții mentale fantasmaticе.

În psihismul și în spiritul adânc al aceluiași erou pot fi găsite contradicțiile și paradoxurile cele mai tulburătoare, adâncimi nebănuite ale răului și culmi neatinse ale binelui. Omul lui Dostoievski nu este astfel doar complex, el este și foarte complicat, uneori de nedecriptat, încărcat de mistere hermetice în *greaua criptă a spiritului său*. În Sinele lui Arkadi Dolgoruki, spiritul său de *păianjen* coexistă cu dorința de dobândire a

„armoniei spirituale” (după modelul hristic). *Armonia spirituală este și rămâne doar o dorință, o tendențialitate care este atinsă la infinit*; adică, *niciodată* în spiritul viu, ci doar în cel ideal, schematic (frecvent în literatura occidentală sau în psihologia orientală). În personajul dostoievskian, instinctele cele mai rele, umbrele cele mai întunecate se unesc cu puritatea cea mai desăvârșită. Totuși, în fiecare personaj una din trăsături devine *dominantă caracterială*. Toate celelalte trăsături sunt subordonate acestei coordonate caracteriale, care devine astfel axa personalității. O astfel de trăsătură este la Raskolnikov *trufia*, la Rogojin *gelozia* (patologică), la Ivan Karamazov *orgoliul*, la Mișkin *smerenia*, la Ippolit *înrăirea*, la Dolgoruki *timiditatea*, la Kirillov *ateismul*, la Sonia *sacrificiul* etc. La Dostoievski o trăsătură este adusă până la limită, iar limita sa se află la infinit.

Dostoievski nu cunoaște, nu contemplă, nu figurează „ideile în sine” în înțelesul platonian, sau „existența ideală” în accepția fenomenologică. Pentru el nu există idei, gânduri, teze „în sine”, ale nimănui. De asemenea, „adevărul în sine” este prezentat de către Dostoievski în spiritul ideologiei creștine, îl arată întruchipat în Iisus Hristos, deci ca pe o personalitate având relații reciproce cu alte personalități.

Așadar, personajele lui Dostoievski sunt personalități accentuate, dar atipice, excepții, cazuri; deseori eroii sunt antieroi. Sunt oameni de o autenticitate tulburătoare, am zice chiar înnebunitoare.

2. Personalități accentuate în opera lui Dostoievski

2.1. Dostoievski – personalitate accentuată?

Dostoievski fiind el însuși o personalitate accentuată așa cum este orice geniu, a creat eroi cu personalități accentuate. Karl Leonhard, directorul clinicii de psihiatrie și neurologie a Universității Humboldt din Berlin, în cartea sa *Personalități accentuate în viață și în literatură* (Berlin, 1968, trad. rom. 1972) prezintă exemple cu personaje din creația dostoievskiană.

În romanul *Idiotul* Dostoievski scrie: „Există oameni despre care este greu să spui ceva ce i-ar putea prezenta sub înfățișarea lor cea mai tipică, cea mai caracteristică; aceștia sunt așa-numiții oameni obișnuiți, banali, care într-adevăr formează marea majoritate a oricărei societăți. În romanele și povestirile lor, scriitorii preferă de cele mai multe ori să ia tipuri din societate și să le reprezinte într-o zugrăvire figurativă, artistică – tipuri care în realitate se întâlnesc excepțional de rar în ansamblul trăsăturilor lor și care totuși sunt mai reali decât realitatea însăși. Podkoliosin, în expresia lui tipică, poate că este chiar o exagerare, în niciun caz însă o aberație. Câți dintre oamenii inteligenți, cu mintea luminată, aflând de la Gogol cum este acest Podkoliosin, n-au constatat după aceea că zeci și sute de prieteni și cunoștințe de ale lor seamănă grozav cu Podkoliosin, atât doar că ei nu știuseră până atunci că acesta le e numele” (apud Leonhard, 1972, pp. 167–168).

Deci, după părerea lui Dostoievski, personajele din literatură nu trebuie să fie copiate după un anumit model existent. Ele trebuie totuși să fie reale, adică să facă parte din viața reală.

În partea a II-a, referindu-se la *Firea omenească în literatură* (pp. 163–258) K. Leonhard ilustrează cu personaje din literatura lui Dostoievski două categorii de trăsături individuale.

2.2. Trăsături individuale din sfera aspirație–înclinație

a) *Oameni cuprinși de sentimentul de milă.* Tânărul Vania din *Umiliți și obidiți* este dominat de milă. Această trăsătură iese pregnant în evidență din atitudinea lui față de Natașa, care îi spune o dată: „Ah, Vania, prietenul meu drag și bun. Știu că dacă ar fi să mă încerce din nou nefericirea ori să mă năpăstuiască amărăciunile tu a-i fi iarăși aici, alături de mine; poate că numai tu singur, dintre ei toți! Cum să-ți mulțumesc pentru toate acestea?”

E drept, Vania o iubește pe Natașa, dar dragostea lui nu ar fi un motiv suficient al grijii pe care i-o poartă Natașei, dacă n-ar

exista și mila, căci ea iubește pe altcineva. Adesea, când știe că Natașa are un necaz, este de-a dreptul disperat.

Vania nutrește aceeași compasiune și pentru părinții ei, străduindu-se să le aline durerea pricinuită de plecarea fiicei lor. Înainte de toate însă este plin de compătimire pentru *soarta micuței Nelly* și se jertfește pentru acest copil. Deseori Vania ar dori să-i ajute în același timp pe toți prietenii săi și este neliniștit că nu poate fi în mai multe locuri în același timp (precum cuanta).

Prin mila, neumbrită de nicio trăsătură egoistă, Vania este *un om bun*. Din roman reiese că această caracterizare devine și mai potrivită atunci când milei Dostoievski îi adaugă și alte trăsături, în primul rând incapacitatea de a deveni vreodată dușmanul unui alt om. Oamenii care sunt buni din toate punctele de vedere nu-i pot urî nici pe dușmanii lor (vezi „Predica de pe munte” a lui Iisus Hristos).

b) *Atitudinea de intoleranță* este analizată de K. Leonhard prin prisma personajului Varvara Petrovna din *Demonii*, o femeie care caută să-și impună voința în chip autoritar. Cu vechiul ei prieten vorbește pe un ton aspru și îl domină cu totul. Chiar atunci când îl anunță că are de gând să-l căsătorească pe el, om de cincizeci de ani, cu fiica ei adoptivă de douăzeci de ani, el nu se încumetă să ridice decât unele obiecții timide. Putem citi: „Stepan Trofimovici era uimit. Încercă să deschidă vorba cum că ar trebui să vorbească și el cu viitoarea mireasă, dar Varvara Petrovna se năpusti enervată: – Pentru ce? în primul rând poate că nici nu va fi nimic. [...] – Cum să nu fie! murmură mirele, uluit la culme. – Uite-așa. Mai văd eu. [...] De altfel, totul se va întâmpla așa cum am spus eu, să n-ai nicio grijă, o pregătesc eu personal. N-are rost intervenția dumitale. Tot ce trebuie spus și făcut va fi spus și făcut, iar dumneata n-ai de ce să te bagi. Pentru ce? În ce scop? Nu te duce nici dumneata personal, și nici scrisori să nu-i scrii. Te rog, nicio mișcare. Și eu voi păstra tăcere” (Dostoievski, 1970, p. 88).

În același fel se poartă Varvara Petrovna și cu alte persoane. Așa, de pildă, este un adevărat „despot” față de o prietenă din

copilărie, iar pe prietenul ei, care a decepționat-o, îl izgonește în cele din urmă din casă. Chiar când poartă cuiva de grijă, nu se leapădă de felul ei autoritar de a fi.

c) *Bunătatea totală de tip hristic* K. Leonhard o analizează cu ajutorul personajelor Mîșkin și Alioșa Karamazov.

După cum îl cunoaștem din paginile anterioare, *prințul Mîșkin* este un om de o bunătate totală, de o bunătate care stărnește uimirea tuturor. Bunătatea sa derivă, după K. Leonhard, din următoarele trei trăsături caracteriale: 1) *compasiune* pentru toată lumea și o puternică predispoziție de a participa la bucuria altora: dragostea lui pentru Nastasia este de la început însoțită de compătimire, pentru ca mai târziu ea să se rezume exclusiv la milă; prințului îi este milă și de dușmanii săi, chiar și de Rogojin, care îi este dușman de moarte, care intenționează să-l ucidă; 2) *lipsa sentimentelor de dușmănie și de ură*: Mîșkin este chiar dispus să renunțe la Nastasia în favoarea lui Rogojin; el caută vina în sine însuși și nu la alții; uneori, când celorlalți ar trebui să le fie rușine, îi este lui însuși rușine; 3) a treia trăsătură este un exagerat simț al pudorii.

Mîșkin este, după Leonhard, o figură hristică cu o predispoziție lăuntrică de a-și iubi dușmanii și de a le întinde obrazul celălalt când este palmuit.

Alioșa Karamazov este un om care iartă întotdeauna și ar vrea să iubească pe toată lumea. Când vede mizerie și durere, Alioșa este cuprins de milă. Când nu poate să-i fie milă este cuprins de durere și jale. La Alioșa, ca și la Mîșkin, se mai adaugă faptul că nu cunoaște sentimentul de dușmănie, și cu atât mai puțin pe cel de ură, rămânând tot timpul pașnic și blând. Nu ia niciodată atitudine împotriva unui alt om și oricine îl poate ofensa fără ca el să se apere.

2.3. Trăsături individuale din sfera afectiv-volitivă

Referitor la *lipsa de voință* este analizat personajul Marmeladov, tatăl Soniei. El este un alcoolic, stăpânit de viciul său și total

supus soției sale. Ca pedeapsă pentru excesele sale alcoolice, el se lasă tratat în modul cel mai grosolan. Se ajunge la următoarea scenă: „A! strigă ea ca scoasă din minți. Te-ai întors! Ocașule! Călăule!... Unde sunt banii? Arată, ce ai în buzunare?! și hainele sunt schimbate! Unde-ți sunt hainele? Unde sunt banii? Spune!... Se repezi să-l caute prin buzunare. Marmeladov, supus și ascultător, își desfăcu brațele ca să ușureze percheziția. Nu mai avea nicio lețcaie. – Unde sunt banii, răcni femeia. O, Doamne, i-ai băut pe toți! Mai erau douăsprezece ruble!... și, deodată, cuprinsă de furie, îl apucă de păr și-l trase în odaie. Ca să-i cruțe efortul, Marmeladov se târa smerit în genunchi după ea”.

2.4. *Personalități accentuate în opera lui Dostoievski*

Întrucât cititorul poate să consulte oricând cartea lui K. Leonhard, nu vom recurge la descrieri detaliate, ci vom prezenta doar schematic tipurile de personalități și personajele dostoievskiene care le corespund.

a) *Personalități demonstrative*. Exemple sunt date exclusiv din operele lui Dostoievski: Feodor Karamazov (tatăl) – mincinos inveterat și psihopat isteric; Smerdeakov – criminalul este prefăcut, viclean, sadic, isteric, amoral; Lebedev (*Idiotul*) este isteric, umil, mincinos, intrigant; judecătorul de instrucție Porfiri (*Crimă și pedeapsă*) este perspicace, înzestrat cu o mare capacitate de simulare și de dramatizare teatrală.

b) *Personalități hiperperseverente (paranoide)*: Rodion Raskolnikov – paranoic, megaloman, ursuz, trufaș, introvertit; doamna Marmeladova (mama Soniei) – paranoică, orgolioasă, dură, înăcrită.

c) *Personalități nestăpânite*: Dmitri, zis Mitea, Karamazov – psihopat epileptoid, pățimaș, impulsiv, violent, inteligent.

d) *Personalități hiperperseverente nestăpânite*: Rogojin (*Idiotul*) – paranoid, psihopat, epileptoid, asasin, pățimaș.

e) *Personalități emotiv-anxioase*: Sonia Marmeladova – emotivă, anxioasă, blândă, duioasă, în stare de sacrificiu.

f) *Personalități hipertimice*: Katerina Osipovna Hohlakova (*Frații Karamazov*) – veselă, aferată, volubilă, plină de fantezie, hipomaniacă cu tendințe de agresiune în gândire și conversație.

g) *Personalități labile afectiv*: Razumihin (prietenul lui Raskolnikov) – vioi, vesel, aferat, vorbăreț, fire hipertimică, trece brusc de la entuziasm la depresiuni profunde.

h) *Personalități exaltate*: Nastasia Filipovna (*Idiotul*) – pasionată, orgolioasă, nerațională, impulsivă, iritabilă.

i) *Personalități demonstrativ-exaltate*: căpitanul Sneghirov din *Frații Karamazov* – teatral, un isteric, cu sentimente profunde, chiar cu exaltare a sentimentelor.

j) *Personalități introvertite*: Ordinov (din nuvela *Gazda*) – un schizofren autistic; Ivan Karamazov – introvertit, metafizician, nevrotic dedublat.

k) *Personalități extravertite*: Alioșa din *Umiliți și obidiți* este extravertit în sens de imaturitate, ușuratic, nerezonabil, dar cu o inimă bună.

3. *Paradoxalistul dostoievskian*

M.M. Bahtin (1970, pp. 248–249) a surprins în gândirea lui Dostoievski o logică neconvențională, și anume logica paradoxului. În universul dostoievskian orice fenomen psihic și orice trăire funcționează în imediata vecinătate a antipodului lor. Dragostea ființează la hotarul urii, o cunoaște și o înțelege, iar ura trăiește la hotarul dragostei și la rândul ei are înțelegere pentru ea. Exemplele pot fi multiple: de pildă, dragostea-ura lui Versilov, dragostea Katerinei Ivanovna pentru Dmitri (Mitea) Karamazov, dragostea lui Ivan pentru Katerina Ivanovna și a lui Dmitri pentru Grușenka. Prințul Mișkin o iubește senzual pe Nastasia Filipovna, dar el o iubește și pe Aglaia. Credința trăiește la hotarele ateismului, se oglindește în el și-l înțelege, iar ateismul trăiește la hotarele credinței și o înțelege. Superioritatea și noblețea se învecinează

cu decăderea și mârșăvia (Dmitri Karamazov, Raskolnikov etc.). Dragostea de viață se învecinează cu setea de a te distruge pe tine însuși (Kirillov). Puritatea și virtutea au înțelegere pentru viciu și senzualitate (Alioșa Karamazov). Prințul cerșetor Mișkin și negustorul milionar Rogojin s-au întâlnit, în tren, într-un vagon de clasa a treia: primul va nutri o dragoste frățească-creștină față de rivalul său, care îi ucide iubita (pe Nastasia Filipovna) etc. Lista exemplurilor de paradox în trăirile psihice și spirituale ale persoanelor ar putea fi completată cu multe altele.

Supremul paradox este în personalitatea lui Iisus Hristos: Dumnezeu devenit om sau eternitate întrupată în timp. Hristos moare pe cruce ca să învie spiritual. Înainte de a fi un *scandal* pentru logică, paradoxul divin este un scandal pentru ordinea stabilită (idee întâlnită și la S. Kierkegaard). În sens dostoievskian, orice fenomen sufletesc extraordinar, chiar dacă nu are investitura autorității divine, este un prilej de scandal pentru ordinea stabilită. La rândul ei, ordinea stabilită constituie o *rebeliune* constantă împotriva lui Dumnezeu. Situația devine *tragică*: cine divinizează lumea se îndepărtează de divinitate, cine îl adoră pe Dumnezeu este omorât de oameni. Hristos este un paradox deoarece el este în același timp om și Dumnezeu, și, în mod sigur, noi nu ne bazăm pe rațiune atunci când credem aceasta. Hristos este cel care ne dezvăluie că suntem păcătoși, dar El ne aduce totodată și puterea vindecării de păcatele noastre. Dostoievski demonstrează prin creația sa teza lui Kierkegaard: *existența creștină este răstignită pe crucea paradoxului*. Iisus Hristos, deși a fost personalitate istorică determinată, este de aceeași ființă cu Tatăl, deci *etern*. Prin aceasta ne aflăm din nou în fața paradoxului absolut. Tocmai acesta este obiectul specific al credinței creștine. Fundamental în paradoxul credinței creștine este că Hristos a fost *deodată* Dumnezeu adevărat și om adevărat. De aici derivă imensele dificultăți pe care le ridică în fața rațiunii lui Dostoievski paradoxul creștin. Dostoievski relevă prin marea sa *creație artistică-psihologică* că *paradoxul creștin nu neagă rațiunea, ci o contrazice și o depășește*.

Prin curajul, prin cutezanța creatoare cu care *deschide* domeniul contradicțiilor, adaugă noi dimensiuni și proiectează noi perspective rațiunii.

În opera dostoevskiană se reliefează tensiunea paradoxului absolut și relațiile lui plurivalente cu interioritatea spirituală. Numai în lumina paradoxului ca obiect de credință putem înțelege *încordarea și truda spiritului*, din care Dostoievski face semnele distinctive ale credinței autentice. Pentru adevăratul creștin problema esențială nu se pune între îndoială și credință, ci între a fi scandalizat și a crede. Scandalul se referă în mod esențial la compusul dintre om și Dumnezeu, care nu este unitatea între Dumnezeu și om, ci *alianța* între Dumnezeu și un om particular, ceea ce dă naștere paradoxului absolut, omului-Dumnezeu (la Kirillov, în *Demonii*). Nu se întâlnește pe lume posibilitatea unei *asociații mai absurde pentru rațiunea omenească!* (S. Kierkegaard).

În creația lui Dostoievski paradoxul umple toate „încăperile” existenței omenești, depășind cu mult puterile înțelegătoare ale rațiunii. Grație acestei flexibilități comprehensive, *paradoxul nu se îndreaptă împotriva rațiunii, ci se ridică deasupra ei*. Prin faptul că scandalizează rațiunea, paradoxul afirmă existența unei lumi absurde, pe care logica generalului o refuză. Astfel se explică de ce față de funcția de identificare și unificare a rațiunii *gândirea paradoxală cultivă concretul, excepția, individualul*.

Existența însăși este un paradox. Dostoievski va prezenta atât aspectul înălțător, cât și aspectul decăzut al vieții omenești. Din întrepătrunderea lor el urzește toată *țesătura* existenței personajelor, care uneori este luminoasă și edificatoare, alteori sumbră și decăzută.

La Dostoievski, ca și la Kierkegaard, adevărul este paradox. Această propoziție trimite la adevărul evanghelic: „*Eu sunt calea, adevărul și viața*” (Ioan, 14, 6). Paradoxul este pasiunea gândirii. Pasiunea paradoxului ne duce în fața absurdului. Dostoievski se luptă vitejește cu absurdul și încă cu mare și devoratoare pasiune. Considerând totul din această perspectivă, lui Dostoievski îi apare

că suveranitatea paradoxului este legea supremă a condiției umane. Din ea cresc și florile amare ale păcatului și semnificațiile divine ale vieții.

În sufletul „omului din subterană” găsim, ca pusă la microscop, *revolta paradoxalistului*, a subomului bârlogizat în care mai pâlpâie vag omenia. Paradoxaliști mai sunt: Sonia Marmeladova, Raskolnikov (mai ales în prima fază, anterioară crimelor), Stavroghin, Kirillov, Ippolit, Ivan Karamazov, parțial Grușenka etc. Lipsa unui ideal moral solid și dedublarea extremă în antinomii polare îl lipsesc de orice siguranță evaluativă în aprecierea Sinelui sau a celorlalți. El nu poate trece de la premisele sale contradictorii la concluzii clare: se rătăcește în pădurea deasă a premiselor fără a ajunge la luminișul concluziilor. Atât afirmarea cât și negarea unui punct de vedere sunt lipsite de suport moral, și nu au niciun fundament axiologic. Paradoxalistul se află în permanent conflict axiologic cu sine și cu ceilalți. El nu distinge foarte clar binele de rău, le confundă sau le tratează reversibil, nu poate trasa limpede granița dintre adevăr și minciună, dintre virtute și viciu.

Dedublarea este trăită de el ca o boală chinuitoare care îl lipsește de posibilitatea realizării unității conștiinței, adică a Eului conștient. Fiind lipsit de o credință morală, nu poate să fie nici unic, pentru că *despre el nu se poate spune nimic precis*. Dominat de „o sete isterică de contradicții, de contraste...”, principala sa trăsătură caracterială este spiritul de contradicție (A. Heinrich, 1973, p. 53), până aproape de un *sindrom discordant*. Lipsa de certitudine, inconsistența sa axiologică îl lipsește pe *antieroul* dostoevskian de soliditate morală și caracterială.

Paradoxurile alcătuiesc un ansamblu prin care se definește *structura lipsită de structură* a personalității sale dedublate sau acut fărâmițate. El are vocea „omului mărunț” *care se dă mare la apă mică* (cum îmi spunea un bătrân țaran bănățean). El este cuprins de o furie oarbă împotriva unei lumi de care a trebuit să se teamă, care l-a umilit și care l-a respins. În acest „om mărunț”,

subom, cum l-am numit noi, individualismul devine monstruos, iar motorul întregii sale vieți, conștiente și subconștiente, este satisfacerea unui orgoliu, cel mai adesea *nejustificat*. Îi lipsește scopul și mijlocul de a ajunge la el. „Omul din subterană” nu este un om activ, mai ales că el construiește teorii împotriva activității: „Menirea directă, unica menire a oricărui om deștept este pălăvrăgeala, adică trăncăneală fără rost, practică cu bună știință”.

Paradoxalistul urăște lumea, deși, ca și Goliadkin (*Dublul*), în tinerețe ar fi fost în stare să facă pace cu toți dușmanii săi. Acum, în bârlogul său, nu îndrăznește însă să atace din teamă și din lipsă de ideal. Fiind lipsit de ideal, el ar putea doar să fie *călău*. O dovedește istoria cu Liza, pe care încearcă să o seducă, dar o chinuie, o dovedește faptul că simte plăcere atât pentru jignirile și umilințele pe care le îndură, cât și în nevoia de a jigni, de a tiraniza sau de a călca în picioare „tot ce-i sublim și măreț”. Existența socială a creat un *om depersonalizat*, dar ahtiat de dorința de demonstrare a personalității, umilit și angoasat de o existență înfricoșătoare, subterană, în care nu-și găsește locul, cu *un amor propriu bolnăvicios*. De aici se naște ura și revolta tăcută împotriva existenței, care se manifestă doar prin tiranie, despotism și dorință de răzbunare (A. Heinrich, 1973, p. 54). În mod cu totul absurd, răzbunarea se îndreaptă împotriva jertfelor vieții (Liza) și nu împotriva celor care îl umilesc (ofițerul, Zverkov etc.).

Paradoxalistul nu se mai află în apărare față de *răul existențial*, deoarece acesta a pătruns în Eul său și chiar mai adânc, până în Sinele său, devenind o componentă a existenței care nu este pe deplin conștientizată. El acționează din interior, prin *sublimarea unității Eului*. Sublimarea este percepută de către personaj sau observată de scriitor prin faptul că încetează orice activitate, în afara actului teoretic, ieftin speculativ. Reflecția contradictorie, *gândirea sterilă*, care nu reușește să degaje concluzii valide din premise absurde, o expresie a dedublării Eului sau a lipsei sale de unitate, devine o boală a minții, un chin permanent. Este singura parte activă a Eului, dar care *lucrează în gol*, pentru că nu

face altceva decât să disece la nesfârșit contradicții, antinomii, paradoxuri. „Așadar, domnilor, acum aș ține să vă povestesc – fie că mă ascultați fie că nu – cum de n-am fost în stare să devin măcar muscă. Și nu m-am învrednicit barem de atâta lucru. Vă jur, domnilor, că a fi prea conștient, a fi hiperconștient este o boală; boală ca toate bolile...”, se spovedește „omul din subterană” (Dostoievski, *Opere*, vol. 4, 1968, p. 131).

Uneori „omul din subterană” se dezvăluie ca un pervers moral și ca un pervertit axiologic, demonstrând *un patetism fals* și de foarte prost gust: „Or să te acopere în pripă cu lut jilav, vinețiu, și or să dea fuga la cârciumă. [...] Cu asta, ștearsă-i amintirea ta de pe fața pământului; la mormântul altora vin copii, părinți, soții; la tine – nicio lacrimă, niciun suspin; nimeni n-o să te pomenească și nimeni, în veci, nimeni, cât e lumea asta, nimeni n-o să vină la tine; numele o să-ți dispară de pe fața pământului ca și cum n-ai fi fost, ca și cum nici nu te-ai fi născut vreodată! În glod, în nămol, degeaba-i bocăni tu în capacul raclei, noaptea, când se ridică morții: «Lăsați-mă, oameni buni, să trăiesc și eu în lume! Am trăit fără a ști ce este viața; viața mea s-a irosit degeaba; mi-am băut-o într-o cârciumă, pe Sennaia; dați-mi drumul oameni buni, să mai trăiesc o dată în lume!»” (Dostoievski, *Opere*, vol. 4, 1968, p. 211). Ce poezie sumbră și falsă, care aduce întrucâtva cu povestirile lui Edgar Allan Poe (1809–1849), adresată ofticoasei Liza, o tânără nefericită căreia „omul din subterană” îi torturează sufletul cu o nespusă voluptate, recunoscută chiar de el însuși.

Dostoievski preia unele din trăsăturile *subomului* din *Însemnări* în câteva din romanele sale de mai târziu. Cel mai apropiat de paradoxalist pare a fi Ippolit Terentiev (*Idiotul*), paradoxul fiind *un zid* de care se lovește mereu. „Omul din subterană” este *începutul* tuturor celorlalte personaje dostoievskiene prin modul de *revoltă* pe care îl propagă, *înlocuind angoasa prin încercarea de a-și dovedi puterea* (A. Heinrich, 1973, pp. 92–93). Dacă moral este inferior, cultivând paradoxul, el este superior prin inteligența sa neconvențională. Fiind orgolios la culme, el este *îngrozit de*

primejdia mediocrității: „ori erou ori în mocirlă – cale de mijloc nu există” (Dostoievski, *Opere*, vol. 4, 1968, p. 172). În concepția psihologului rus, orice om este un potențial paradoxalist, care se luptă cu absurditatea existenței, din moment ce *modelul suprem*, Iisus Hristos, este cel mai desăvârșit paradox din istorie. Numai că „omul din subterană” este un paradoxalist exagerat, pus sub microscop, mărit și luminat cu cele mai puternice reflectoare. Personalitatea extrem de complicată a lui Dostoievski, printre multiplele și contradictoriile sale trăsături, conține indubitabil și *paradoxalitatea*.

Paradoxalistul dostoievskian, în sine însuși, este o demonstrație a individualismului exacerbat, un caz de subom pe care scriitorul îl condamnă, dar care se ridică tocmai împotriva lumii care i-a dat naștere. În antiteza și eterna luptă dintre bine și rău, în veșnicul conflict moral și axiologic, dintre „viața din subterană” și „viața vie”, *dintre setea orgolioasă de putere și cunoașterea prin suferință*, în neîncetatul *pro* și *contra* al existenței caută Dostoievski *sensul* vieții omenești. Dostoievski pune în lumină paradoxurile psihologiei omului, el edifică o *psihoantropologie* cu totul și cu totul inedită, în care voința anarhică și gândirea eretică domină conștiința și subconștiința în numele unei libertăți a capriciului și iraționalului.

4. Bârlogizatul sau omul ungherului

Înrudit îndeaproape cu paradoxalistul este *bârlogizatul*, adică omul condamnat să-și ducă existența într-un bârlog, într-un ungher strâmt și meschin. Subterana este cel mai grăitor bârlog, dar bârlogul există în foarte mulți oameni din afara subteranei. Dostoievski fiind un împătimit cercetător al spiritului, consideră bârlogul și ca *un colț, un ungher strâmt al sufletului omenesc*, adică al sufletului incapabil să se deschidă spre lumină, inapt să îmbrățișeze un larg orizont și care se complăce să trăiască îngust și în umbră.

Izolarea și retragerea în Sine sunt atributele persoanei bârlogizate (de exemplu, Proharcin). *Proprium*-ul (Allport) său de bârlogizat, de încapsulat într-un ungher se exprimă prin: evadarea din realitatea externă, scufundarea în fantasmă și visare, trăirea odiseii „omului mărunț” incapabil de a se opune răului, frica de o realitate în care ar fi dorit să se oglindească. *Ungherul neluminat* devine simbolul existenței sale, iar viața sa sufletească se desfășoară în noapte, vis și fantezie. Ordînov, eroul din *Gazda* (1847), „înțelegea dintr-odată că este un singuratic, străin de lumea întreagă, părăsit într-un ungher întunecos”. Într-o astfel de existență de singuratic, *visul* devine o modalitate *de viață fără viață* de care eroul nu vrea să se elibereze. Starea de vis și fuga de viața reală îi apare ca singurul mod *suportabil* de existență care-i conduce mintea la o inversare a planurilor prin care lumea adevărată pare drept ireală, iar cea plăsmuită i se substituie, îngropând-o în imaginație. „Înfrișat de o realitate față de care se simte incapabil de a se apropia, eroul dostoevskian se retrage în singurătatea visării ca într-o formă opusă banalității vieții obișnuite” (A. Heinrich, 1973, p. 45). *Bârlogizatul* este un personaj specific dostoevskian, impresionant ilustrat prin ciudătenia și bizareria conduitei în singurătului Ordînov, pe care „nu l-a iubit nimeni și nici el n-a fost în stare să iubească pe cineva” (Dostoevski, *Opere*, vol. 1, 1966, p. 353), a povestitorului din *Noapți albe* sau descriind melancolia maladivă și capacitatea de *a acumula iluzii* a lui Vasea Șumkov din *Inimă slabă* (1848), exaltarea delirantă a mamei și fiicei din *Netoșka Nezvanova* etc. Pentru acești bârlogizați *conștiința de sine* a „omului mărunț”, a *claustratului singur* se lovește de un mecanism existențial-social care îi provoacă o angoasă paralizantă. Din această pricină, subconștiința Sinelui său caută să-l „protejeze” prin retragerea în ungher și *înstrăinarea* de restul lumii. Între Sinele său tenebros și periculoasa lume *din afară* se cascadează o adâncă și neagră prăpastie.

Într-o anumită măsură, un anumit fel de bârlogizat și claustrat este și vanitosul Raskolnikov, căruia însă bârlogizarea nu îi

produce un complex de inferioritate și de frică de viață, ci, dimpotrivă, îi alimentează un puternic complex de superioritate sub dominația unui superego care este parțial imaginar, parțial nejustificat: „și m-am ascuns în colțul meu ca un *păianjen* (subl. ns.). Tu ai fost în vizuina mea, ai văzut... știi tu, Sonia, că tavanele joase și odăile strâmte înăbușesc mintea și inima? O, cât de mult am urât vizuina aceea! Și totuși nu voiam să ies din ea. Nu voiam anume! Nu ieșeam zile de-a rândul, nu voiam să muncesc și nici măcar să mănânc, zăceam într-una” (apud A. Heinrich, 1973, p. 94). Se află aici refuzul de a lua legătura cu realitatea detestată, refugiul în sine, sentimentele contradictorii față de starea sa, dar și lipsa de ocupație.

„Omul din subterană” preamărea bârlogul său subteran dar îl și nega: „Ducă-se dracului și subterana”. Svidrigailov (dublul negativ al lui Raskolnikov) stă „câte trei zile de-a rândul într-un ungher” fără să deschidă gura, Ippolit are în fața ochilor un zid de cărămidă roșie, iar ungherul lui Arkadi Dolgoruki (*Adolescentul*) este cât un sicriu. Fiecare simte *nevoia de a fi singur*. După părerea noastră, care era de fapt și a lui Dostoievski, singurătatea nu este o dovadă de slăbiciune, ci deseori ea exprimă putere și superioritate spirituală, singurătatea este o asceză care cere putere de sacrificiu și care provine din nevoia de a medita, de a crea ceva deosebit. Să ne amintim de nevoia de singurătate a lui Fr. Nietzsche, Marcel Proust, Ludwig van Beethoven, Mihai Eminescu, Søren Kierkegaard, Vasile Lovinescu, Paul Gauguin etc. Aceștia s-au retras în singurătate pentru că ea este condiția *sine qua non* pentru marea creație. Nefericitul Blaise Pascal (1623–1662) credea că toate necazurile oamenilor vin din neputința lor de a sta singuri și tăcuți într-o cameră goală (I. Mânzat, 2007, pp. 246–271). Liniștea lumii golită de tumultul extern și uitarea a tot ce ne leagă de ea, iată cadrul în care se revarsă adevărul pascalian în clipa în care forța spiritului se acordă cu simplitatea smereniei (Pascal se încingea cu un brâu de cuie pe care-l lovea ori de câte ori simțea că-l părăsește smerenia hristică). *Liturghiile*

silențioase ale Sinelui are ca subtitlu *Psihologia tăcerii* (I. Mânzat și Mariana Tănase-Mânzat, 2006).

Bârlogizații lui Dostoievski trăiesc intens *o teamă și o nesiguranță* în fața unor obscure *forțe supraindividuale*, așa cum apar ele în visul lui Ippolit, în spovedaniile lui Ivan Karamazov, în coșmarurile lui Raskolnikov sau în spovedania lui Stavroghin.

De multe ori, *ungherul* dostoievskian nu este doar un refugiu, el constituie și *tăria caracterială*, locul în care se făuresc planurile și de unde claustratul caută să-și dovedească puterea. Pentru că puterea este pentru el *încercarea de a birui* *angoasa* în fața legilor supraindividuale și în fața vieții *din afară*. „Independența, care era condiția principală, mi-o dădea izolarea: totdeauna am detestat orice legătură și orice fel de căldășie cu oamenii”, spune Dolgoruki, adolescentul. Singuraticul individualist poate fi și un căutător de absolut (Raskolnikov, Ivan, Ippolit etc.).

După opinia lui A. Heinrich (1973, p. 56), bârlogizatul suferă un eșec lamentabil pe drumurile vieții și pe calea interiorizării. El se află în conflict total cu realitatea externă, din cauza fricii pe care i-o inspiră. De frică se retrage în carapacea sa, în planul spiritual, dar cu timpul această frică se transformă în *ură* față de întreaga lume care nu-l bagă în seamă. El urăște din tot sufletul. Refugiul în bârlog înseamnă pentru el locul de pregătire al atacului împotriva legilor după care se conduce lumea, pledând cauza propriului său capriciu: „După părerea mea, doi ori doi fac patru nu-i decât impertinență. Doi ori doi fac patru te privește de sus, îți taie calea cu mâinile în șolduri și scui pă. Sunt de acord că doi ori doi fac patru rămâne demn de toată lauda; dar dacă este să le laudăm pe toate, atunci doi ori doi fac cinci este uneori o chestie foarte drăguță” (Dostoievski, *Opere*, vol. 4, 1968, p. 154).

M. Bahtin (1970, pp. 65–70) întreprinde o interesantă analiză psihologică a *conștiinței de sine* a omului mărunț, a slujbașului sărman, devorat de bârlogizare. *Chipul* eroului dostoievskian nu are drept componente trăsăturile reale ale eroului și ale mediului în care trăiește, ci *semnificația* pe care o au acestea pentru

conștiința sa de sine. Toate trăsăturile constante ale eroului, poziția lui socială, tipicalitatea sa sociologică și caracterologică, habitusul, fizionomia sufletească și chiar înfățișarea sa, adică tot ceea ce slujește în mod obișnuit autorului spre a făuri un chip de erou stabil și bine conturat, la Dostoievski devine obiectul reflecțiilor intime, al conștiinței de sine a eroului însuși; iar obiectul viziunii și figurării scriitoricești îl formează funcția acestei conștiințe de sine. Pe câtă vreme la alți scriitori conștiința de sine a eroului este, în mod obișnuit, numai un element al realității sale, la Dostoievski, dimpotrivă, întreaga realitate devine un element al conștiinței sale. Toate trăsăturile eroului sunt introduse în orizontul eroului însuși, sunt aruncate în creuzetul conștiinței de sine a eroului.

Încă din „perioada gogoliană” a creației sale, Dostoievski nu-l zugrăvește pe „slujbașul sărman” (de tip Gogol), ci conștiința de sine a acestuia (Devușkin, Goliadkin, Proharcin). Ceea ce apărea în orizontul lui Gogol ca ansamblul trăsăturilor obiective care alcătuiesc fizionomia social-caracterologică a eroului, la Dostoievski intră în orizontul eroului însuși, devenind obiectul *chinuitoarei* sale conștiințe de sine. Până și înfățișarea „sărmanului slujbaș” pe care o descria Gogol (Akaki Akakievici din *Mantaua* este un exemplu-prototip de om mărunț suferind de „complexul de inferioritate”) la Dostoievski el este silit să și-o analizeze *în oglindă*. Makar Devușkin (*Oameni sărmani*, 1846), ducându-se la general, se vede în oglindă: „Eram așa de aiurit că-mi tremurau și genunchii și buzele. Aveam și de ce, măicuță! Mai întâi și mai întâi mi-era rușine; am aruncat o privire la dreapta, spre oglindă și [...] mai-mai să-mi pierd mințile de ce am văzut în ea. [...] Excelența sa și-a aruncat numaidecât privirile asupra mea și a hainei mele. Într-o clipă mi-am amintit ce-am văzut în oglindă: m-am repezit să culeg năsturașul!” (Dostoievski, *Opere*, vol. 1, 1966, p. 134). Devușkin vede în oglindă ceea ce la Gogol apare zugrăvit de către autor atunci când descrie înfățișarea și tunica lui Akaki Akakievici, portret pe care slujbașul însuși nu-l vedea și de care nu-și da seama; *funcția oglinzii* o îndeplinesc și reflecțiile permanente și

chinuitoare ale eroilor cu privire la fizicul lor; în cazul lui Goliadkin, funcția oglinzii revine dublului său (M. Bahtin, 1970, p. 67).

Cititorul nu „vede” cine este eroul, ci *cum se vede el pe sine însuși*, percepția lui artistică nu are ca obiect realitatea eroului, ci numai funcția perceperii acestei realități de către erou. Dostoievski a realizat o răsturnare copernicană: transformând în moment al autodefinirii eroului ceea ce altădată era o determinare fermă și complinitorie a acestuia, efectuată de autor. Rolul autorului îl îndeplinește acum eroul, care aruncă lumină asupra personalității sale din toate unghiurile de vedere; autorul nu mai scoate la lumină realitatea eroului, ci conștiința de sine a acestuia, ca pe o *realitate de ordinul doi*. Conștiința de sine, ca dominantă artistic-psihologică în construirea personalității eroului, nu poate sta alături de celelalte trăsături ale chipului său, ea *le absoarbe* pentru că aceste trăsături formează materialul ei și le ia orice putere de definire și de conturare finită a eroului.

Conștiința de sine a lui Makar Devuşkin se dezvăluie într-o polemică violentă atunci când se recunoaște în *Mantaua* lui Gogol; receptând-o drept un cuvânt străin cu privire la persoana lui, el încearcă să-l anihileze cu armele polemicii, ca pe unul care nu i se potrivește. Slujbașul mărunț al lui Dostoievski se concepe pe sine ca fiind *un șoarece*, „dar vezi că fără șoarecele ăsta nu se poate; îți aduce folos și nu te poți lipsi de el” (Dostoievski, *Opere*, vol. 1, 1966, p. 76).

5. Omul dialogal

Limbajul personajelor dostoievskiene se desfășoară sub forma dialogului, monologului și solilocviului. Predomină dialogul și solilocviul (Sfântul Augustin, 354–430 d.Hr.), acesta din urmă fiind un gen de dialog al persoanei cu sine însuși, un dialog monologizat. Așadar, omul dostoievskian este prin excelență un *om*

dialogal (Martin Buber, 1992; Vasile Tonoiu, 1995; Ștefan Augustin Doinaș, 1992).

Orice psihanaliză (freudiană sau postfreudiană) urmărește să restabilească *competența comunicării Sinelui cu sine*. Este cunoscută teza „mărturisirii psihanalitice” (Foucault) și am văzut anterior virtuțile comunicării intersubiective în cadrul spovedaniei dostoievskiene. Cura psihanalitică – observă V. Tonoiu (1995, pp. 251–252) – pune în joc o *comunicare* nu atât precară cât *defazată*, în care cuvintele pacientului răspund la întrebările implicite, puse într-un cod necunoscut, pe care el nu este în stare să și le adreseze, dar pe care psihanalistul le poate restitui treptat: „Analizatul nu știe încă să asculte ceea ce analistul ascultă progresiv. Surditatea relativă a celui dintâi este suprimată de către celălalt, care a consimțit la rolul de ascultător. Este ca și cum pacientul, pe care alții nu au vrut sau nu au putut să-l asculte, a devenit *un prost ascultător al altului său interiorizat* (subl. ns.). Și atunci, *ascultătorul din afară* (subl. ns.) vine să restaureze *ascultătorul intern* (subl. ns.) pe care analizatul l-a refuzat”.

V. Tonoiu, referindu-se la *omul dialogal* din perspectivă filosofică, dar și hermeneutică și psihologică (chiar psihanalitică), vine cu ilustrații din *Frații Karamazov* și *Crimă și pedeapsă*, subliniind că omul dialogal dostoievskian sugerează o *nouă imagine de sine a omului*. La Dostoievski este reliefată comunicarea (derivată) a Sinelui cu sine. Judecătorul de instrucție Porfiri Petrovici se lasă călăuzit nu de șabloanele reifcante ale psihologiei judiciare oficiale, ci de *intuiția dialogală* care îi îngăduie să pătrundă în sufletul nefinit și nerezolvat al lui Raskolnikov. Cele trei întrevederi dintre „psihanalistul” Porfiri și criminal sunt, după M. Bahtin (1970, p. 87), „cele mai autentice și mai remarcabile dialoguri polifonice”.

Prelungind și perfecționând inspirația erotico-filosofică a *Dialogurilor* lui Platon, neoplatonicianul Plotin și curentul plotinian care a continuat de-a lungul Evului Mediu și Renașterii simbolizează – după V. Tonoiu (1995, p. 13) – relația sufletului

individual cu Absolutul prin relația „erotică” a două suflete însetate unul de celălalt. Căutarea *contopirii spirituale cu Absolutul* angajează structurile și funcțiile relației dialogale a două conștiințe. Dar numai cu *Dialoghi di amore* (1553) ale misticului evreu italian don Jehuda ben Ishaq Abravanel, zis *Leon evreul*, dialogul ca formă literară abordează reflexiv tema dialogului: *relația sufletului cu Dumnezeu* este concepută ca *dialog*. Abia în secolul nostru se conturează o filosofie sistematică a dialogului în opera *Ich und Du*, apărută în 1923 (trad. rom. 1992) și semnată de existențialistul Martin Buber (1878–1965). O adevărată „biblie a întâlnirii și dialogului” *Eu și Tu* a lui Buber, postulează – arată V. Tonoiu (1995, p. 14) – în ordine antropogenetică, *primordialitatea relației*. „La început era Cuvântul și Cuvântul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvântul” (Evanghelia după Ioan, 1, 1). „La început era relația”, sună, sentențios, replica buberiană. Totul începe cu *limbajul* și mai ales cu acele temeuri ale lui care sunt perechile *Eu–Tu* și *Eu–Acela*. În funcție de dualitatea acestor *cuvinte fundamentale* pe care omul le poate rosti, lumea lui este *dublă*, ca și atitudinea lui. Prima pereche, *Eu–Tu*, corespunde descoperirii lui *altul* în relație de reciprocitate: *Tu-ul* constituie *Eul* ca persoană, *Altul* devine condiție de existență a *Eului* care se instituie astfel ca *subiect*. Dimpotrivă, perechea *Eu–Acela* dă expresie reificării lui *altul*, lumii ca experiență obiectivatoare.

Pentru Buber *Tu-ul etern este Dumnezeu*. „Liniile tuturor relațiilor, dacă le prelungim, se întretaie în *Tu-ul etern*, singurul *Tu* care, prin esență, nu poate deveni niciodată *Acela*. Fiecare *Tu* individual reprezintă – ceea ce ne amintește în parte de monadologia leibniziană – o perspectivă deschisă spre el. Numai în relația nemijlocită cu *Tu-ul etern* se desăvârșește întru totul *Tu-ul individual*” (V. Tonoiu, 1995, pp. 14–15). Martin Buber (1992, p. 107) ne explică: „Dumnezeu nu poate fi găsit dacă rămâi în lume. Cel care se îndreaptă cu toată ființa sa spre *Tu-ul său* și care aduce spre el toată ființa lumii, acela îl găsește pe cel care nu poate fi căutat”.

Eul pronunțat de Hristos este Eul relației absolute, în care omul dă Tu-ului său numele de *Tată*, astfel că el însuși nu mai este decât *Fiu*. Relația, din sânul căreia numai se adresează celorlalți oameni, este mai puternică decât singurătatea (V. Tonoiu, 1995, p. 20).

Ștefan Augustin Doinaș (1992, p. 15) arată că răspunsul pe care omul îl dă Tu-ului său constituie fenomenul prin excelență *spiritual*, pecetea ființei umane. *Spiritul* nu rezidă, însă, în niciunul din cei doi termeni ai relației: el nu se află nici în Eu, nici în Tu, ci *între ei*. Șt. A. Doinaș (1992, p. 21) realizează o interesantă comparație a concepțiilor despre om la trei mari filosofi existențialiști – S. Kierkegaard, M. Heidegger și M. Buber: „Omul autentic al lui Kierkegaard cunoștea o datorie, un *trebuie* categoric, acela de a vorbi în mod esențial numai cu sine însuși, ca o conștiință angajată. La Heidegger, această datorie devine condiție: fiecare om *poate* să vorbească esențial numai cu sine însuși, ca anamneză a Ființei; în timp ce la Buber dialogul esențial nu se poate realiza decât *între două* persoane: Eu și Tu. Omul lui Kierkegaard stă în fața lui Dumnezeu; omul lui Heidegger stă în fața lui însuși; omul lui Buber stă în fața Celuilalt”.

Omul lui Dostoievski se află în fața tuturor acestor ipostaze: el stă în fața lui Dumnezeu și în fața Sinelui său și în fața Celuilalt, și tocmai în această triplă ipostaziere rezidă tragedia existenței sale. Omul dostoievskian este cel mai complex și mai autentic om dialogal, de aceea cele mai edificatoare și mai sugestive exemple de virtuți și limite ale dialogizării, din perspectiva psihologiei limbajului interior, pot fi găsite în opera lui Dostoievski. Scriitorul rus explorează sfera dialogală din existența vie a tuturor stărilor de conștiință: inconștient–subconștient–supraconștient–conștient. Dialogul exterior, exprimat compozițional, este indisolubil legat de *dialogul interior*. Și amândouă aceste dialoguri sunt, la rândul lor, indisolubil legate de marele dialog al romanului dostoievskian, în întregul său, care le cuprinde „împreună și deodată”. Romanele lui Dostoievski sunt *dialogale*, personajele sale sunt oameni dialogali.

Psihanaliza dostoievskiană este o *metapsihanaliză*: opera lui nu se compune din romane de idei, romane filosofice pe gustul secolului al XVIII-lea, ci din *romane despre idei*, în care dezvoltă o psihologie a spiritului, adică o metapsihică și o spiritologie. Dostoievski n-a figurat – după cum subliniază M. Bahtin (1970, pp. 46–47) – viața ideii în conștiința stingheră și nici raporturile dintre idei, ci *interacțiunea conștiințelor în afara ideilor*. Și întrucât conștiința din universul lui Dostoievski nu este redată în procesul devenirii și al creșterii sale, adică nu este prezentată *istoric*, ci *împreună și deodată* cu alte conștiințe, ea rareori se concentrează asupra ei înseși și a ideii sale, deși la prima vedere așa pare, ci *se lasă atrasă în interacțiunea sinergică cu alte conștiințe*. La Dostoievski conștiința nu se limitează niciodată la propria ei existență (ca la S. Freud), ci întreține relații încordate cu o altă sau cu alte conștiințe. „Orice trăire lăuntrică, orice gând al eroului – arată M. Bahtin (1970, p. 47) – apar într-un dialog interior (subl. ns.), au o coloratură polemică, se înverșunează în împotrivirea lor sau, dimpotrivă, acceptă o inspirație străină, în orice caz nu se concentrează exclusiv asupra obiectului lor, ci sunt invariabil însoțite de o privire îndreptată către alt om. Am putea spune că Dostoievski dă în formă artistică o *sociologie a conștiințelor* (subl. ns.)...”

Fiecare gând al eroilor dostoievskieni („Omul din subterană”, Raskolnikov, Ivan Karamazov, Stavroghin etc.) se știe a fi *replica unui dialog neterminat*. Un asemenea gând nu aspiră către un tot rotund și finit de factura sistemului monologic. El trăiește încordat în vecinătatea unui gând străin, a unei conștiințe străine. După părerea noastră, Dostoievski îndrăznește să facă *saltul de la monologic la plurilogic în conștiință*, de la monolog la plurilog, trecând prin dialog interior.

Dostoievski nu lasă niciodată vreun *amănunt* în afara conștiinței eroilor (*năsturașul lui Devuşkin*). Fiecare adevăr sau fals străin este introdus în *orizontul dialogal* al tuturor celorlalți eroi. Ivan Karamazov, de exemplu, cunoaște și înțelege adevărul

starețului Zosima, dar și adevărul lui Dmitri și adevărul lui Alioșa, și „adevărul” lubricului lor tată (Feodor Pavlovici Karamazov). Dar și Dmitri, dar mai ales Alioșa înțeleg aceste adevăruri. În *Demonii* nu poate fi descoperită nicio idee care să nu-și afle *ecoul dialogal* în mintea lui Stavroghin: în conștiința „demonului” Stavroghin sunt *asimilate și imperfect acomodate* conștiințele celorlalți „demoni” (Kirillov, Șatov, Verhovenski, Lebeadkin etc.), iar ceilalți au câte ceva din conștiința și din subconștiința lui Stavroghin. În această *constelație de conștiințe* dominante, ca un soare întunecat, este conștiința lui Stavroghin; ea este dispecerul imperfect și „dirijorul” fără har care realizează aproximativa lor acomodare, dar *niciodată* și compatibilizarea și armonizarea lor!

În conștiința de sine a lui Makar Devuşkin pătrunde cuvântul altuia despre el. Să ne închipuim, realizând *un experiment mintal* (I. Mânzat, 1996, pp. 275–290), că cele două replici ale dialogului, *cuvântul și anticuvântul*, în loc să se succedă și să fie pronunțate de două persoane s-au *contopit* într-o singură exprimare aparținând unei singure persoane; cu alte cuvinte, să provocăm imaginația noastră să transforme succesiunea în simultaneitate și diada în „monadă”. Aceste replici din *Oameni sărmani* (Dostoievski, *Opere*, vol. 1, 1966, pp. 76–77) urmau direcții opuse, se loveau între ele, de aceea suprapunerea și contopirea lor într-o singură exprimare duce la o *interferență de mare tensiune psihică*. Ciocnirea între replici întregi, contopite, se transformă în interferență flagrantă a vocilor opuse în fiecare detaliu, în fiecare atom al acestei exprimări. Conflictul din dialog a pătruns în interior (în limbajul interior, semiconștientizat), s-a infiltrat în cele mai fine elemente de structură ale discursului, și în ale conștiinței și subconștiinței.

În *dialogul lui Ivan Karamazov cu diavolul* asistăm la intersectarea, lipsită de acomodare, a două conștiințe în una singură sau, poate, dintre conștiința sa de suprafață și subconștientul său de adâncime (diavolul). După cum remarcă și M. Bahtin (1970, p. 312), toate tertipurile gândirii lui Ivan, toate privirile strecurate

către cuvântul și conștiința *altuia*, toate încercările sale de a ocoli acest cuvânt străin, de a-l înlocui în sufletul său prin propria sa afirmare de sine, toate explicațiile, parantezele cugetului său, care produc interferențe în fiecare din gândurile sale, în fiecare cuvânt și trăire, se strâng, se condensează în replicile tăioase ale diavolului.

Ca în toate cazurile la Dostoievski, această *dialogizare totală* a minții lui Ivan este pregătită încetul cu încetul. Cuvântul *străin* și gândul străin pătrund în mintea lui și în vorbirea sa treptat, insinuându-se când sub formă de pauză, inadecvată într-o vorbire sigură de tip monologic, când sub formă de accent străin care produce o fisură în frază și o falie în gând, când sub forma propriului ton nefiresc de ridicat, exagerat de isteric etc. Glasul *celui-lalt* care șoptește la urechea lui Ivan *propriile lui cuvinte*, mutând însă accentul și îmbinarea rezultată, de o originalitate unică, a unor cuvinte și glasuri cu orientări diferite într-un singur cuvânt, într-o singură vorbire, *intersectarea a două conștiințe într-o singură conștiință* (M. Bahtin, 1970, p. 312) este invenția psihologului Dostoievski. Este o *îmbinare contrapunctică* sui-generis.

După cum s-a putut observa din capitolul anterior, un loc foarte important îl ocupă la Dostoievski *dialogul cu caracter de spovedanie*, în care se reliefează clar rolul altui om ca *celălalt*, oricine ar fi el. Cel mai bun exemplu de dialog cu caracter de spovedanie este dialogul lui Stavroghin cu Tihon. „Poziția lui Stavroghin în acest dialog decurge în întregime din atitudinea sa ambiguă față de «celălalt», în care neputința de a se dispensa de judecată și iertarea lui este dublată de dușmănia față de el și de împotrivire la această judecată și iertare” (M. Bahtin, 1970, p. 372). Cititorul poate avea impresia că părintele Tihon are în față doi oameni care, interferându-se, s-au contopit într-unul singur. Tihon întâmpină opoziția a două voci și este atras în lupta lor interioară ca participant direct.

În mintea lui Stavroghin se contrazic și se ceartă două voci. Învinge când o voce când alta, dar de regulă replica lui este construită în planul contopirii celor două voci. Mai întâi învinge

una din vocile lui Stavroghin și lasă impresia că „vechiul om din el dispăruse dintr-odată”, ca din întâmplare. Pe urmă intervine iarăși a doua voce, care provoacă o flagrantă schimbare a tonului și rupe replica. Are loc devansarea tipică a reacției lui Tihon, însoțită de toată suita fenomenelor pe care le cunoaștem. Tihon știe că trebuie să fie pentru Stavroghin reprezentantul „celuilalt” ca atare, că vocea lui nu se opune vocii monologice a lui Stavroghin, ci *năvălește în dialogul lui interior*, unde locul „celuilalt” pare dinainte hotărât.

Să notăm, de asemenea, monologul interior cu caracter de dialog al lui Raskolnikov. Chiar din ziua a doua a acțiunii romanului *Crimă și pedeapsă*, înainte de a decide crima, în toate cuvintele lui Raskolnikov se disting două voci și disputa dintre ele.

Credem că reiese limpede, din cele de mai sus, că Dostoievski a deschis în psihologia abisală și în psihologia conștiinței epoca omului dialogal.

6. *De la Dumnezeu-comuniune de persoane la omul dostoievskian ca paradigmă a comuniunii umane*

Din paginile anterioare a reieșit că personajul dostoievskian este și el, așa cum este Dumnezeu, *o comuniune de persoane* (Nicolae Morar, 1998, pp. 151–158). Să fie întâmplător?

Dostoievski a avut intuiția sublimă a spiritului uman în care sacrul este o componentă structurală (sacrul angelic sau sacrul demonic sau sacrul combinat).

„Din perspectiva religiei creștine, Sacrul este o Ființă, mai presus de ființă, este Absolutul personal, în care se regăsește orice subiect uman, care ia cunoștință, în urma unui exercițiu spiritual complex, de dimensiunea spirituală a existenței sale” (N. Morar, 1998, p. 151).

Teologia creștină ortodoxă conține doctrina despre *Dumnezeu-comuniune de persoane* sau dogma Sfintei Treimi este

expresia Tainei absolute: Tatăl, Fiul și Sfântul Duh. Persoanele Sfintei Treimi sunt sinergic *una în alta*, nu una lângă alta. Ele se conțin și se dăruiesc reciproc.

Pentru definirea raportului existent între persoanele treimice, Părinții Bisericii au folosit noțiunile de *perihoreză* și *apropiere* (Adrian Miroiu, 1993, pp. 142–146; Ion Mânzat, 1997, pp. 226–227). *Perihoreza* (de la grecescul *perihoresis* = împreună-petrecere) este mișcarea de iubire și întrepătrundere în interiorul Sfintei Treimi a persoanelor divine. *Apropierea* subliniază faptul că o însușire sau o lucrare a unei persoane divine aparține real și deplin și celorlalte două persoane. Cu toate acestea, însușirile personale nu se comunică de la o persoană treimică la alta, motiv pentru care Tatăl este nenăscut și nepurces, Fiul este născut, iar Duhul Sfânt este purces.

Ca paradigmă temporală și escatologică, Treimea este fundamentul pe care trebuie să se structureze relația omului cu sacrul.

Așa cum rezultă din textele biblice, *omul* este creat după chipul Treimii divine (N. Morar, 1998, pp. 155–156). Omul nu se poate defini pornind de la trup, nici de la suflet, nici de la inteligență; el este o realitate care transcende elementele care o compun. Particularitatea persoanei umane rezidă în faptul că ea este liberă și este *deschisă spre comunicare*. Persoana nu este echivalentă cu conștiința; este mai mult decât atât.

Așa cum divinitatea este o comunicare de persoane, tot așa și omul din creația lui Dostoievski este o *existență interpersonală*. Dostoievski aplică la personajele sale perihoreza, întrucât fiecare este un univers unic care se bazează pe paradigma comuniunii umane. Dorința omului de comuniune interpersonală este nativă. Ea este *expresia dialogului intratreimic* care stă la baza genezei naturii umane.

Dumitru Stăniloae (1991, p. 204) susținea că pentru persoanele umane comunicarea este modul întreținerii lor în existență. Persoana care se adresează altei persoane arată faptul că este interesată de taina și de problemele existențiale ale celeilalte persoane.

Astfel, prin evaluarea misterului *celuilalt*, subiectul uman se deschide spre comunicarea cu Ființa divină, aflată în persoanele Sfintei Treimi, care sunt izvorul tainei oricărei ființe umane. Expresia acestui mister insondabil, deosebit de atrăgător pentru geniul lui Dostoievski, este *unicitatea fiecărui om*, precum și aspirația oamenilor de a regăsi locul în care poate fi comprimată universalitatea naturii umane.

În opera ortodoxului Dostoievski, în raport cu Dumnezeu-Ta-tăl, orice persoană umană este *un chip diferit al Fiului* și participă, prin propria sa existență, la acțiunea creatoare a lui Hristos. Trăsăturile individuale sunt reflexul unei realități care posedă în sine și prin sine toate aceste atribute. În străfundul spiritului uman se află Sinele, iar Sinele îl conține pe Hristos, ca arhetip central, ca model suprem.

„Pornind de la caracterul dialogic al legăturii existente între persoanele divine și omul creat după chipul Lor – arată N. Morar (1998, p. 157) – problema dialogului este fundamentală pentru relațiile interumane. Dialogul este reflexul lingvistic al unui mod de a fi al lumii hristofanizate. Prin dialog, creștinismul răspunde îndemnului lui Iisus prin care le cerea apostolilor să propovăduiască Evanghelia la toate neamurile (Marcu, 16, 16)”. Cât de bine se potrivesc aceste idei ca principii ale creației lui Dostoievski!

Sub imperiul lucrării Duhului Sfânt se poate realiza și poate funcționa spiritul uman, se poate înfăptui relația și dialogul interpersonal. Duhul (sau spiritul) transformă toate conștiințele receptive la lucrarea și la chemarea tainică a lui Hristos. Puterea Duhului Sfânt de a transfigura psihismul și spiritul uman este *rezultatul prezenței sale în fiecare persoană*. Iată firul călăuzitor al zămislirii personajelor dostoievskiene.

La Dostoievski umanul nu poate fi redus la trăsăturile comune ale ființei, ci trebuie regăsit în relațiile interpersonale în care se exprimă valoarea fiecărei persoane. Fiecare personaj dostoievskian este *intersubiectivitate cu caracter de unicitate*. Omul, în ce are

el spiritual, a fost creat de Dostoievski după modelul lui Dumnezeu, care l-a creat ca unitate dintre trup, suflet și spirit.

De aceea, propunem recuperarea modelului treimic ca fundament pentru înțelegerea dedublărilor, triplărilor și multiplicărilor persoanelor dostoievskiene, pentru sesizarea osmozei și sinergiei diverselor ipostaze ale Eului sau ale variilor Euri, aparținând unei multitudini de persoane și, invers, a înțelegerii divizării Eului într-o multiplicitate.

CAPITOLUL X
PERSPECTIVELE DESCHISE
DE DOSTOIEVSKI
PSIHOLOGIEI ADÂNCURILOR

1. Dostoievski fondează psihologia abisală înaintea lui Freud

Considerăm că este nedrept să nu i se recunoască lui F.M. Dostoievski meritul de a fi întemeiat psihologia abisală înaintea neurologului S. Freud.

După ce publică, în colaborare cu J. Breuer, *Studii asupra isteriei* (1895), S. Freud dezvoltă ipoteza că nevrozele sunt *maladii psihice* independente de orice leziune organică, care sunt pricinuite de șocuri afective uitate. Pentru a verifica gradul de plauzibilitate al acestei ipoteze Freud caută o metodă aptă să aducă în conștiință (din adâncurile inconștientului) traumatismele îngropate. După ce analizează, succesiv, hipnoza, tratamentul prin întrebări, metoda asociațiilor libere și studiul viselor (*Interpretarea viselor*, 1900), Freud proiectează o nouă psihologie, cunoscută sub numele de *psihanaliză*. Nu era doar o simplă terapie, ci o nouă doctrină, care pune sub semnul întrebării ideile privind condiția umană. Freud introduce „un nou criteriu al mentalului, care contestă identificarea carteziană, statornicită, a vieții sufletești cu conștiința” (Antony Flew, 1996, p. 148).

După părerea noastră, așa cum am încercat să demonstrăm în capitolele anterioare ale acestei cărți, acest „nou criteriu al mentalului” îl introduce de fapt și de drept Dostoievski, începând cu

anul 1846 (cu cincizeci și patru de ani înaintea lui S. Freud), odată cu publicarea primelor sale opere literare-psiho-logice *Oameni sărmani*, *Omul dedublat* și *Domnul Proharcin*. Cu mijloacele sale artistice și mai ales cu intuiția sa psihologică genială, Dostoievski deschide o nouă eră în istoria universală a psihologiei, și anume *era psihologiei creștine a adâncurilor*. Psihanaliza, care va fi dezvoltată, cu metode științifice, după 1900, de către S. Freud, Alfred Adler, Erich Fromm, Melanie Klein, Karen Horney, Daniel Lagache etc. va fi lipsită de dimensiunea religioasă-creștină și de aceea între Dostoievski, pe de o parte, și psihanaliști și neopsi-hanaliști, pe de altă parte, pot fi găsite multe analogii, dar și mai multe disanalogii.

Deși în 1856, când se naștea la Freiburg, în Moravia, austriacul-evreu Sigmund Freud, rusul creștin-ortodox F. M. Dostoievski avea doar treizeci și cinci de ani, se poate spune că al doilea l-a devansat pe primul și că psihologia dostoievskiană creștină a fost contra psihanalizei antireligioase (cf. J. Borella, 1995, pp. 160–181) promovată de Freud.

Marele filosof al simbolului sacru, hermeneutul francez Jean Borella, în *Criza simbolismului religios* (1989, trad. rom. 1995, pp. 160–181) scrie un amplu capitol despre *Freud și răsturnarea sacrului*: 1) despre dorința psihanalizei de a înlocui religia; 2) religia este un delir inutil; 3) secretul originii religiilor; 4) condiționarea topologică a criticii freudiene; 5) contrareligia freudiană.

„Dacă vom compara atitudinea psihanalizei freudiene cu atitudinea marxistă în ceea ce privește problema sacrului, diferența va fi evidentă: dacă marxismul pare a fi complet dezinteresat de religie, neabordând-o decât cu reticență, freudismul, din contră, se prezintă pe el însuși ca *antireligie*” (Jean Borella, *op. cit.*, p. 160). Propunându-și, cincisprezece ani după ce apare *Introducere în psihanaliză* (1916–1917), să dea o continuare, Freud va scrie în *Noi conferințe asupra psihanalizei*: „Tânăra știință n-a furnizat nicio doctrină mai marcantă, mai originală, decât aceea despre vise, nicio alta care să se poată măcar compara cu ea. Este o porțiune de pământ necunoscut smuls misticismului și credințelor

populare” (Gallimard, colecția „Idées”, 1981, p. 11; sublinierile îi aparțin lui Jean Borella). În fond, psihanaliza își urmează proiectul declarat de a se substitui religiei, de a-i lua locul, de a ocupa terenul ocupat până atunci de sacru și de transcendent. Și într-adevăr *psihanaliza a devenit religia omenirii occidentale*.

Descoperind secretul inconștientului – cu cincizeci de ani după Dostoievski – psihanaliza crede că a înțeles misterul fabricării religiilor: misterioasa alchimie de zămislire a sacralului este o proiecție (inconștientă) a dorințelor și a dramelor trăite de sufletul nostru (inconștient). J. Borella (*op. cit.*, p. 163) demonstrează că ostilitatea lui Freud față de religie este totală, definitivă și permanentă. Ea este, bineînțeles, ascunsă de cele mai multe ori sub masca obiectivității științifice. Avem însă mărturie textele: „De îndată ce este în joc religia, scrie Freud în *Adevărul unei iluzii*, oamenii se fac vinovați de tot felul de nesincerități și de minciuni intelectuale”. Și, chemând la ordine într-un mod hegelian arta, filosofia, religia, el dezvăluie: „Dintre cele trei puteri care-și dispută drepturile [...], numai religia este periculoasă” (S. Freud, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, în Gallimard, colecția „Idées”, 1981, p. 107).

În cele din urmă, S. Freud susține că religia este o nevroză, că este un *delir*. Niciun alt termen nu revine mai des sub pana lui Freud când se pune problema caracterizării acestei forme culturale, pentru că el a avut, ca nimeni altul, conștiința vie a naturii delirante a fenomenului religios. În *Malaise dans la civilisation* (Paris, P.U.F., 1971, pp. 61–62) Freud scrie: „... religia implică un sistem de iluzii create de dorință, laolaltă cu negarea realității, sistem pe care îl găsim ca atare, în stare izolată, în psihoza halucinatorie, o plăcută stare de dezordine, mentală”. Iar în *Moïse et le monotheisme* (Paris, Gallimard, 1986) Freud susține că în lipsa reificării psihanalitice „credința în Dumnezeu unic și atotputernic” trebuie numită „nebunie”.

După cum apreciază creștinul Jean Borella (*op. cit.*, p. 176), freudismul se arată drept ceea ce este în fapt, anume o *contra-religie*, deci tot o religie, dar cea mai rea dintre toate. Denunțând

neobosit iluzia religioasă, făcând din această denunțare scopul esențial al teraputicii nevrozelor, în măsura în care complexul lui Oedip este conceptul major al psihanalizei, Freud desemnează în același timp adevăratul său Dumnezeu; iar acest Dumnezeu este *libido*. În acest punct apare prăpastia dintre S. Freud și F.M. Dostoievski: primul îl concepe pe om ca pe o ființă obsedată de sexualitate și puternic ancorată în biologic, al doilea consideră că omul este o ființă spirituală care se salvează prin credința religioasă. J. Borella (*op. cit.*, p. 182) menționează marea ignoranță a lui Freud în materie de religie. El cunoaște puțin iudaismul și religia egipteană; de asemenea, a citit și câteva lucrări despre totemism. Dar nu știe aproape nimic despre creștinism. Încă de la început, tezele lui Freud în ceea ce privește totemismul ca formă primitivă a religiei, paricidul originar și canibalismul ritual au ridicat obiecții precise din partea etnologilor și istoricilor. Între 1920 și 1939 (data apariției cărții *Moise și monoteismul*), autori ca W.H. Rivers, F. Boas, A.L. Kroeber, B. Malinovski, W. Schmidt au demonstrat, prin cercetări experimentale, că nici totemismul, nici canibalismul nu erau primitive și că teoria hoardei originare supusă „supermasculului” se cere abandonată. Dar „Freud n-a ținut seama de aceste obiecții”, arăta M. Eliade în *Nostalgia originilor* (1994, pp. 40–45).

După observațiile lui J. Borella (*op. cit.*, pp. 184–185), la care aderăm fără rezerve, analizând bine lucrurile, adevărul psihanalitic ajunge la revelarea universalei demențe umane. Acesta este „prețul sensului cu orice preț”. Faptul că *un singur om* a putut declara că întreaga lume, încă de la începutul timpurilor și pe întreaga suprafață a pământului, era clinic *nebună*, că nu a fost doar ascultat, ci și crezut, iar doctrina sa a fost admisă, recunoscută, admirată, celebrată și s-a răspândit în întreaga lume occidentală este desigur un mare mister, dar rămâne totuși un fapt real. Ba mai mult, este una din datele majore ale civilizației contemporane și poate fi considerată, prin aceasta, drept „semn al vremurilor”. Prin psihaanaliză, civilizația și cultura noastră exprimă cea mai profundă gândire asupra lor însele. Iar ele spun, în realitate, că preferă să

ajungă la concluzia unei demențe universale a speciei umane, decât să recunoască, măcar pentru o clipă, *adevărul semnelor lui Dumnezeu*.

Departe de noi gândul de a minimaliza contribuția psihanalizei și a doctrinei freudiste. Am intenționat doar a-i reliefa și limitele, nu doar virtuțile și, mai ales, am vrut să atragem atenția că psihologia adâncurilor începe cu Dostoievski și că psihologia dostoievskiană are un atribut prin care depășește freudismul – religia creștină. De aceea, Dostoievski i se opune permanent lui Freud, pentru că el pune bazele *psihologiei creștine a adâncurilor*.

În *Correspondances (1873–1939)*, care apare la Paris în 1979 (p. 393), însuși Freud este nevoit să recunoască: „Vreau să spun că el nu are nevoie de psihanaliză, căci el însuși o ilustrează, în fiecare trăsătură a personajelor sale, în fiecare frază a cărților sale”. Freud se referea la Dostoievski.

Psihanalistul Vl. Marinov (1993, p. 7) subliniază că opera scriitorului pare o „*analiză infinită*”, fiecare roman fiind o tranșă în dezvăluirea profunzimilor inconștientului. Același autor (1993, p. 9) adaugă că universul fantastic și oniric al lui Dostoievski ne oferă posibilitatea de a pune la încercare teoria freudiană a uciderii originare și de a pune în discuție teoria sa asupra fantasmelor originare.

Dostoievski forează mai adânc decât Freud datorită orientării sale paradigmatic: iubirea universală și credința în Hristos sunt superioare sexualității.

2. Psihanaliza freudiană este depășită de autopsihanaliza existențial-creștină

Rusul V. Kirpatin, în *F.M. Dostoievski* (Moscova, 1947, pp. 63–64) subliniază capacitatea lui Dostoievski de a vedea *sufletele altora*, contrar unor numeroși cercetători care vedeau în toate operele sale un singur suflet – sufletul autorului: „Dostoievski

avea darul de a pătrunde direct în psihicul altui om. Ochiul său privea în sufletul altuia, ca și cum ar fi privit printr-o lupă care îl ajuta să surprindă nuanțele cele mai fine, să observe fluctuațiile și trecerile cele mai imperceptibile din viața interioară a omului. Trecând peste obstacolele externe, Dostoievski urmărește direct procesele psihice care se petrec în om, și le fixează pe hârtie...". Povestea fiecărui suflet individual nu este relatată izolat, ci împreună cu descrierea trăirilor psihice ale multor alte individualități.

În fiecare om există ceva care nu poate fi dezvăluit decât de el însuși, într-un act liber al conștiinței de sine și al cuvântului său. În *Oameni sărmani* (1846), tânărul Dostoievski încerca pentru prima dată să arate, încă imperfect și confuz, *acel ceva lăuntric nedefinit din om*. Era primul experiment psihologic în domeniul artei literare. Din prefața la *Smerita* (1876), semnată de Dostoievski, după trei decenii de la debut, reiese concepția sa despre creația literară: „adevărul” la care eroul trebuie să ajungă nu poate fi decât adevărul propriei sale conștiințe de sine. Omul nu poate fi neutru în raport cu conștiința de sine. După Dostoievski, ultimul cuvânt despre Sine, care să i se potrivească realmente, nu poate să apară decât sub forma unei mărturisiri, a unei spovedanii.

Cu aproape un secol înainte (în perioada 1846–1880), Dostoievski a folosit, în germene, analiza existențială sau *Daseinanaliza*, care va fi descrisă ca metodă științifică de către elvețianul Ludwig Binswanger (1881–1966), în lucrările *Visul și existența* (1954), *Introducere în analiza existențială* (1947). L. Binswanger se inspiră din psihologia existențialistă a lui Martin Heidegger, mai ales din *Ființă și timp* (1927).

Dostoievski arată că omul este dornic să creeze, dar își găsește desfătarea și în distrugere. Conștiința are nevoie de suferință și niciodată nu se va putea lipsi de ea. Omul din subterană pledează pentru libertatea de a fi irațional, absurd, imoral, pentru că „uneori este foarte plăcut să mai faci și zob câte ceva”, pe tânăra și sărmana Liza, de pildă, pe care ar fi fost firesc ca eroul s-o apere

și să o păstreze, măcar pentru propria lui fericire. Dar omul nu este normal întocmit, nu este croit pe măsura binelui și a fericirii.

Și totuși în spovedaniile omului dostoievskian este prezentă *căința și pocăința creștină*. Dumitru Stăniloae (1993, p. 139) arată că frica de Dumnezeu, susținută de conștiința unei vieți păcătoase, duce pe de o parte la pocăință pentru păcatele trecute, pe de alta, la evitarea, prin înfrânare, a păcatelor viitoare. Sfântul Ioan Botezătorul concepe pocăința ca pe o „curățire a conștiinței”. Sfântul Isaac Sirul acordă căinței trei atribute: 1) este cea mai înaltă dintre virtuți; 2) nu se termină niciodată cât trăim; 3) este un mijloc de continuă desăvârșire morală. *Căința este actul de critică și de judecată al conștiinței de sine*. Căința este purtată de o credință în mai bine. Căința este trezită și susținută de *intuiția mistică* a prezenței unei autorități mai presus de noi. Dacă n-ar fi căința n-ar fi tendința de depășire în sufletul omului.

La Dostoievski (ca și la S. Kirkegaard, 1998 a, pp. 203–204) anxietatea este o forță mântuitoare prin credință. Dacă ar fi fost „animal rațional” sau „îngerul căzut” (formele schematice) omul nu ar fi putut fi anxios. Având însă un spirit care este o *sinteză*, el poate fi și anxios. Cu cât mai adâncă îi este anxietatea, cu atât mai *omenos* e și omul. Anxietatea trebuie înțeleasă ca o neliniște care vine dinăuntru, din suflet. Anxietatea este posibilitatea libertății, numai o asemenea anxietate este absolut educativă *prin credință*, deoarece devorează toate finitudinile, descoperă ce au ele iluzoriu.

Dostoievski este primul psiholog care studiază *limbajul inconștientului* (el vorbește prin vise, fantezme, coșmaruri, spovedanii etc.), cu o sută de ani înainte de Jacques Marie Lacan (1901–1981), care abia din 1957–1958 în *Écrits* (1966) face referiri la ideea că „inconștientul este structurat ca un limbaj”.

Spovedaniile dostoievskiene sunt veritabile psihanalize și nu numai atât; ele sunt și autopsihanalize, și analize existențiale creștine, și uneori și psihosinteze.

3. *Personologia dostoievskiană*

Prin analizele profunde ale Sinelui, ale Eului dedublabil și multiplicabil, ale caracterelor, Dostoievski se afirmă ca fiind printre primii mari personologi ai lumii, înaintea lui C.G. Jung sau Allport.

A fi o persoană înseamnă: a) a exista *nu* într-un mod al ființării, ci într-un mod al devenirii; b) iar devenirea omului nu depinde numai de el, ci și *de ceilalți* și *de voința divină*. Prima parte (a) a acestui crez dostoievskian este o teză și în filosofia lui Søren Kierkegaard. Dostoievski continuă această teză prin opera sa literar-psihologică, dar o depășește prin a doua parte (b).

În creația lui Dostoievski, *persoana se biruie pierzându-se, dăruindu-se*, numai că, pierzându-se, ea se biruie, într-adevăr, *pe sine însăși* (de pildă, Sonia Marmeladova, prințul Lev Mișkin, Rodion Raskolnikov etc.). Lipsind din Sine – și deopotrivă, din fiecare Altul – *se va căuta pe sine cu o sete infinită*, dincolo de Sine și în adâncul ființei Sale. La Dostoievski mișcarea de unificare a Sinelui se realizează prin *infinita sa iubire* față de tot ce este, față de tot ceea ce a fost și față de tot ceea ce va fi. Unificarea persoanei se va înfăptui nu doar prin conștiința Eului ca „factor integrator”, după cum susțin personalişti moderni (Allport, Rogers etc.), ci și prin *iubirea atotconținătoare și atotunificatoare*, iubirea mântuitoare, Sacrificiul (*sacrum facere*), este – în opera dostoievskiană, întocmai ca la Martin Heidegger – risipire de sine prin dăruire a ființei umane, o risipire care este liberă de orice constrângere, deoarece se naște din *abisul libertății*, din adâncurile spiritului.

Nimeni n-a intuit mai bine ca Dostoievski *simțul Sinelui*, ceea ce va numi mai târziu (prin 1950) G.W. Allport prin *proprium*. Un atribut important al acestui simț (*feeling*) este ceea ce psihologii umaniști americani (Abraham Maslow și Carl Ransom Rogers) numesc „*selfesteem*”, adică respectul față de sine. Ippolit Terentiev (*Idiotul*) regizează toată mascarada sinuciderii, în urma unei false spovedanii, pentru a verifica dacă *ceilalți* îl stimează cât de cât

sau dacă le pasă de viața și soarta lui, dar fără să simtă nevoia de a se stima pe sine. Prințul Mișkin comentează: „Voia să se întâlnească pentru cea din urmă oară cu oamenii, să le câștige stima și dragostea” (Dostoievski, 1962, p. 569). În contradicție cu această *tainică aspirație* către stima și considerația celorlalți, *declarațiile fățișe* ale lui Ippolit, din cuprinsul spovedaniei sale, „îl arată neatârnat și nepăsător față de opinia altora și hotărât să acționeze după bunul său plac” (M. Bahtin, 1970, p. 340). Construcția personalității lui Ippolit se întemeiază în întregime pe această *contradicție* care îi induce fiecare gând, fiecare cuvânt. Spovedania sa referitoare la persoana proprie se împletește cu *protestul* adresat universului. Sinuciderea trebuia să devină manifestarea voluntară a acestui protest. *Ideea* („concepția” este mult spus deoarece el nu are o concepție încheată în sens de *Weltanschauung*) *lui despre lume* se dezvoltă sub forma unui dialog purtat cu *o forță superioară, care l-a jignit profund*.

Omul lui Dostoievski nu este decât rareori *mediocru* (Makar Devuşkin), nu acceptă niciodată *media*, chiar dacă este mărunț: el este fie deasupra mediei – *supraom* (Raskolnikov, Kirillov, Ivan Karamazov), fie sub medie – *subom* (Goliadkin, Devuşkin, Marmeladov, Lizaveta etc.). Atât *supraomul* cât și *subomul* au mai mult omenesc în persoana lor decât orice om cuminte, așezat, care se încadrează în medie. În personajele lui Dostoievski se află o mare și o eternă tensiune spirituală. Nu există vreun personaj liniștit și suficient la Dostoievski, nu există personaj în care să nu se adăpostească în tainele spiritului său o neliniște, o anxietate mântuitoare, o luptă interioară, un dezacord între *Sine și Altul, dar și între Sine și Sine*, o angoasă kierkegaardiană privind cursul existenței sale sau al propriei persoane; este „angoasă față de mine însumi”, idee pe care o va dezvolta, peste o sută de ani, Jean-Paul Sartre.

Dostoievski spune că puternica personalitate supraumană răvnită de *demonism* se va diminua până la nivelul *conștiinței subumane*, dacă nu se va pune în legătură cu existența universală; în alienarea și autoidentificarea ei, înaintează spre sărăcie spirituală,

pustietate și moarte. *Demonicul din personalitate* (neglijat de psihologia freudistă și postfreudistă) este o realitate înșelătoare, falsă și fantomatică. „Când mă rup de existența universală, când mă izolez de Dumnezeu – arată Nikolai Berdeaev (1997, p. 219) –, când mă autodeific, când mă consider unic, atunci trăiesc vidul, simt invazia inexistenței, sunt sărac, iar acesta este un fapt al experienței mele. Când mă reunesc cu existența universală, mă apropii de Dumnezeu, trăiesc valorile superioare, îmi afirm personalitatea în procesul universal, atunci mă îmbogățesc, trăiesc plenitudinea, simt atracția existenței.” *Plictisul*, plictiseala insuportabilă – iată temeiul psihologic al demonismului actual; plictisul este *pre-simțirea neființei* (similar la S. Kierkegaard). Când Svidrigailov i-a spus lui Raskolnikov funestele cuvinte: „Mă plictisesc foarte tare”, el a exprimat esența psihologică a demonismului. Demonismul contemporan, care se poate amplifica până la satanism, este premisa depersonalizării; este pierderea personalității, a sensului vieții, adică a propriei meniri în lume. Dacă, pe lângă plictiseală, există și nostalgia originilor (M. Eliade), nostalgie după existență, după altă lume și după afirmarea propriei personalități în această lume, atunci acesta este garanția mântuirii. La Dostoievski se simte izul misterios și vag al acestei nostalgii.

Dostoievski este un *selfist* timpuriu. În personalitatea eroilor săi, Sinele este nucleul central, ascuns (similar cu *Self*-ul lui Jung), care pe lângă *proprium*, pe lângă atributele strict individuale, conține și ceva *străin* și straniu, departe de înțelegerea omenească, departe și dincolo de om. În Sine se află și forțe supraumane sau subumane, care uneori sunt contraumane, și care parcă vin din negura timpului.

Spre deosebire de toți psihologii care au abordat într-un fel sau altul Sinele, Dostoievski surprinde transferuri dinamice ale lui *altul* din exteriorul în interiorul Sinelui, de la *altul* supranatural la *altul* actual. Dar, ceea ce este cel mai surprinzător, el pătrunde până în *Întresine* în care se afirmă determinarea exclusivă a Sinelui de către Sine. *Întresinele* realizează *absorbția totală a alterității*.

Să nu uităm niciun moment că Dostoievski pledează pentru explorarea și valorizarea nelimitată a Sinelui pe pozițiile religiei creștine, spre deosebire de abolirea Sinelui în filosofii orientale (de exemplu, budismul Zen).

În romanele sale, Dostoievski elaborează o personologie de avangardă care devansează multe dintre teoriile și cercetările moderne și contemporane. L-am calificat pe Dostoievski ca maestru al dedublărilor, sub influența lui Otto Rank, care a studiat dedublarea dostoievskiană din dublă perspectivă, psihanalitică și psihiatrică. „Subomul” este dominat de „subpersonalități”.

Dostoievski descrie subpersonalitățile – în cazurile Ivan Karamazov, Raskolnikov, Sonia, Svidrigailov, Stavroghin, Mișkin etc. –, fiind un precursor al cercetărilor actuale realizate de Hal Stone și Sidra Stone (1991, 1994), despre care aflăm de la Irina Holdevici și Andreea Ion (1999), care se referă la rolul subpersonalităților în psihoterapie. H. Stone și S. Stone (1991) studiază „dialogul interior” care vizează explorarea și conștientizarea diverselor subpersonalități sau „interpersonalități”. Ego-ul conștient este considerat ca funcție executivă a persoanei, cea care decide. Dar, deseori, ego-ul conștient a fost uzurpat de o subpersonalitate sau un grup de subpersonalități care iau decizii fără a produce integrarea punctelor de vedere opuse. Ego-ul conștient se transformă în „ego al puterii”, luând decizii doar în numele grupului de subpersonalități pe care le reprezintă și respinge sistematic tot ceea ce vine în contradicție cu opțiunile acestor subpersonalități.

Conform acestei abordări se disting: a) subpersonalități primare: protector, perfecționist, critic, gentil etc., care constituie polul puterii și care iau decizii în numele persoanelor fără un ego conștient suficient de bine dezvoltat. Acestea asigură adaptarea socială și familială a individului și protecția sa; b) subpersonalități renegate: cele respinse de polul puterii fiind considerate ca inacceptabile (în urma experiențelor de viață) și care nu sunt lăsate să se exprime. Din punctul de vedere al lui C.G. Jung, acestea fac parte din „umbra” noastră. În afara celor două tipuri de

subpersonalități există și subpersonalități nedezvoltate, inconștiente, care nu au avut ocazia să capete contur și să se exprime. Opera dostoievskiană oferă materialul necesar aprofundării teoriei subpersonalităților.

4. Profilul omului dostoievskian

Omul, în concepția artistului-psiholog rus, are anumite trăsături, dintre care unele sunt universal-umane, altele sunt specifice rusești, unele sunt ale supraomului, altele ale subomului, unele sunt ale omului normal, altele ale celui anormal (nebun), unele ale ateului răzvrătit, altele ale ortodoxului smerit, unele trăsături sunt demonice altele sunt angelice etc. Dostoievski realizează o *combinatorică caracterială* unică în istorie. De aceea, personajele sale sunt atipice, originale și unice – sunt indivizi de o evidentă unicitate, *cazuri rar întâlnite*, dar de o veridicitate și autenticitate tulburătoare. Unele dintre aceste cazuri prefigurează oameni ai viitorului. „Demonii” sau „Karamazovii” vor fi în secolul următor (secolul al XX-lea) socialiști, fie naziști, fie comuniști, vor fi teroriști, mafioții și bandiții care vor prolifera mai ales după cel de-al Doilea Război Mondial; vor fi pedofilii, homosexualii, perversii atât de răspândiți astăzi. Multe din cazurile sale, rare pe atunci, sunt astăzi tipuri și prototipuri răspândite.

Fiecare personaj este o personalitate originală și unică: originalitatea provine din modul în care se combină trăsăturile și astfel persoana este de fiecare dată alta și nouă, este nouă în calitatea ei de combinație. Dostoievski vine cu o nouă psihologie a persoanei dublată de o nouă antropologie!

Omul dostoievskian se află în permanent conflict cu propria sa *mediocritate* și de aceea el decade în condiția de subom sau urcă spre supraom, niciodată absolut *neom*! El nu suportă media umanului. Fie coborând, fie urcând, el devine *mai omenesc* decât orice mediocritate ștearsă. Care este calea? Calea este suferința

și credința, mântuirea prin suferință. *Suferința alungă din sufletul omenesc primejdia mediocrității* (câtă dreptate avea Emil Cioran!). Mai bine criminal, demon, sinucigaș, pervers, decât mediocru. El vrea să fie, cu orice preț, un *erou* sau un *antierou*, nu o creatură tremurătoare.

Omul dostoievskian este *singur*; foarte singur; societatea este un deșert nimicitor în care oazele sunt puține. Iubirea și credința sunt două din aceste oaze salvatoare.

Omul dostoievskian are o personalitate *dizarmonică*, cu Eul dublat, triplat, multiplicat. Observație: aproape toți eroii lui Dostoievski își găsesc dublul în alt om sau în Sine, Stavroghin și Ivan Karamazov își află „dublul” *în câțiva oameni!*

Omul dostoievskian nu este niciodată liniștit, niciodată mulțumit de sine sau de alții, niciodată fericit, *niciodată suficient*. Ne-am referit anterior la anxietate ca mântuitoare prin credință.

Omul lui Dostoievski este stăpânit *mai mult de inimă decât de rațiune*; rațiunea inimii (Blaise Pascal) este superioară rațiunii reci de tipul „doi ori doi fac patru”.

Omul dostoievskian este un *revoltat împotriva zidului* legilor morale, de aceea se află într-un permanent conflict axiologic cu sine și cu ceilalți, este adesea un perversit axiologic.

Omul dostoievskian este *nehotărât*, incapabil de decizii clare și rapide.

Omul dostoievskian *umilește*, are chiar vocația umilinței: umilește pe alții sau se umilește pe sine sau, umilindu-se, îi umilește pe ceilalți. Voluptatea umilinței și voluptatea puterii îl caracterizează pe însuși Dostoievski.

Omul lui Dostoievski este un *paradox* ca existență și un *paradox* ca spirit. De ce? Pentru că Dostoievski a fost influențat, poate nu totdeauna conștient, de spiritul creștin: Hristos este un desăvârșit paradox (idee dezvoltată de Søren Kierkegaard, 1998) pentru că este deopotrivă Dumnezeu și Om. Hristos este acela care ne dezvăluie că suntem păcătoși, dar ne aduce totodată și puterea vindecării de păcatele noastre. Recunoscându-l pe Dumnezeu ca

Dumnezeu, omul își restabilește integritatea, pierdută prin păcat, primește un nou Sine. Astfel, omul are șansa de a fi liber. Dar libertatea nu este dată o dată pentru totdeauna și nici în mod ireversibil. Libertatea trebuie reînnoită *în fiecare clipă* printr-o nouă autoanaliză. Omul se află în pericol continuu de a aluneca înapoi și de a-și pierde iarăși integritatea persoanei.

Credința în Hristos, credința în paradox a fost *pasiunea* cea mai înaltă a lui Dostoievski, ca și a confratelui său danez Kierkegaard. Creștinismul ortodox-pravoslavnic se întâlnește totuși cu creștinismul luteran, întrucât ambele sunt căile de urmat pentru identificarea fiecărui om cu Hristos printr-o totală angajare lăuntrică. Or, Hristos este iubire prin suferință și sacrificiu. Aceasta este în esență viața omului creștin, a omului dostoievskian.

Dostoievski, creștinul-ortodox, este eretic și păcătos, crud și pervers și totuși... el vrea, din străfundurile ființei sale, să fie *contemporan cu Hristos*, contemporan întru durere și suferință amară cu Hristos. Aici Dostoievski se întâlnește din nou cu S. Kierkegaard și cu Blaise Pascal. A fi contemporan înseamnă a fi înaintea lui Hristos, a fi *prezent* în prezența adevărului paradoxal. Creștinul este mereu în fața modelului, încât tensiunea contemporaneității este consubstanțială credinței. Față de Hristos, care este *absolutul însuși*, nu putem fi decât în prezent. Căci în raport cu absolutul nu există decât un singur timp, prezentul. Pentru cine nu este contemporan cu absolutul, absolutul nu există. Ca să fii contemporan trebuie să *accepti moartea și să renaști întru spirit*. Privită în lumina credinței creștine, *contemporaneitatea* eternă, care este viața lui Dumnezeu pe pământ, este reflexul eternității sale. Prin credință, creștinii devin contemporani eternității. În aceasta constă răscumpărarea creștinilor (Gr. Popa, 1998, pp. 221–222).

Omul dostoievskian suferă *aici* cu gândul la *Dincolo*. Însuși Dostoievski a suferit aici cu gândul la *Dincolo*. Ochii săi mistici căutau ceva *Dincolo*!

5. Spiritologia în căutarea umanului pierdut

Dostoievski depășește granițele psihologiei obiective din vremea lui și de la începutul secolului al XX-lea, pătrunzând în cele mai adânci tainițe ale spiritului ascuns. De aceea, după cum am mai afirmat anterior, el nu este doar psiholog, ci este un *spiritolog*, un fondator al cunoașterii spiritului, un domeniu pe care noi îl numim *spiritologie*.

După cum s-a putut observa din paginile anterioare, Dostoievski înțelege omul nu numai ca pe o ființă condiționată de natural, ci și ca spirit care condiționează cunoașterea devenirii Sinelui ca sinteză ultimă, esențială, sinteza intimă a atributelor psihice și a celor trupești. Omul este un *întreg*, adică o sinteză creatoare purtată de spirit și nu doar de o serie de fenomene psihice sau trupești.

Numai vertijurile prăpăstiilor ne dau măsura înaltului. Stărnind *neliniștea* din spirit, Dostoievski ne dă *simțul adâncului*. Superficializându-se, omul pierde sensul adâncimilor spiritului și odată cu aceasta își pierde speranța, credința și iubirea. Ca să fie readus la *eroismul* adâncimilor spiritului, ca să fie scos din magma superficialității și platitudinii, omul trebuie stârnit, tulburat, neliniștit. Dostoievski reușește, ca nimeni altul în istorie, ca prin stârnirea neliniștii metafizice și religioase să cuprindă, să cutremure, să biciuiască spiritul adânc din ființa umană. Cuibul acestor neliniști *mântuitoare* trebuie să fie Sinele. Spiritul lui Dostoievski-*omul* era ars de un dor: *chinuitorul dor de infinit*, dorul arzător de a se regăsi în vecinătatea lui Hristos. Dostoievski demonstrează și ne convinge că sensul și suprasensul dramatic al vieții se descoperă prin intensitatea dorului de eternitate. O viață nebântuită de flăcările acestui dor nu are *noblețe spirituală*, ea se consumă fragmentar și mediocru, în șirul cenușiu, mereu același, al clipelor fără rost. Nemurirea nu se poate cuceri decât cu prețul dorului de veșnicie. Dialectica interiorității din spiritul personajelor dostoievskiene, al cărei mesaj transcendent este *pasiunea infinitului*, se opune radical exteriorității.

Dându-și seama atât de micimea cât și de grandoearea omului, Dostoievski refuză să se lase înlănțuit de datul condiției omului de duzină. Prezența eternității era prea vie și prea arzătoare în spiritul său, ca să accepte fără murmur efemerul. Nu avem voie să uităm că Dostoievski a luptat toată viața pentru frumusețea omului, că a dat lupta decisivă: *lupta pentru nemurire*. Și ceva și mai mult și mai îngrozitor, în același timp, lupta pentru nemurirea lui *personală*. El a ieșit învingător din această luptă.

Dostoievski nu este de acord cu teza că „Eu sunt raiul și ceilalți sunt iadul”. El demonstrează că în Sinele cel mai adânc se află și raiul și iadul, deși nu acceptă aceste tărâmurii sacre ca fiind realitățile unui spectru, ci doar capetele extreme ale spectrului. Îl interesează mai mult ce anume se află *între* aceste extremități. Nu există rai sau iad în afara spiritului omenesc, ci doar suferință și bucurie, dar bucuria este efemeră și doar suferința este eternă.

Înainte de a fi o ființă socială, omul dostoievskian este o ființă spirituală. Socialul este secundar pentru că este exterioritate; el devine important abia după ce este *asimilat* și se transformă în atribut al spiritului (acesta este și mecanismul formării arhetipului jungian).

Dostoievski ne învață că în vise activitatea sintetizatoare a conștiinței apare slăbită, și din adâncul subconștientului se ivesc imagini confuze, nesintetizate. Instalarea definitivă a îndoii analitice transformă viața în vis. Doar actul sintetizator al spiritului nu permite ca lumea să fie transformată în coșmar.

N. Berdeaev (1992 a, p. 144) arată că Dostoievski a fost un *pneumatolog*, întotdeauna psihologia lui se cufundă până la viața spiritului, nu a sufletului, până la întâlnirea cu Dumnezeu și cu diavolul.

În cercetări recente de psihologie cuantică și psihothanatologie apare o idee șocantă și provocatoare: poate exista și conștiință fără creier! Savanți renumiți (Stanislav Grof, R. Penrose, Kenneth Ring) au demonstrat posibilitatea conștiinței dincolo de creier, dincolo de moarte. Moartea nu este decât o trecere a conștiinței

de pe un nivel de realitate pe altul (detalii în Dumitru Constantin-Dulcan, 2008, vol. II, pp. 128–148).

De la Dostoievski învățăm că cine aspiră să se realizeze într-un spirit și prin spirit nu se poate feri nici de bucuriile, nici de amărăciunea gândului că existența, atunci când este conștientă de menirea ei, este o împletire de paradoxuri.

Iubirea dostoievskiană (spre deosebire de libidoul freudian) nu este o substanță fizică, ci tot ce poate fi mai spiritual (de pildă, iubirea dintre Sonia și Raskolnikov, iubirea lui Mîșkin, a lui Ippolit etc.). Pentru iubirea aceasta nu există spațiu și granițe de izolare a Eurilor. Ea înseamnă, în primul rând, deschiderea Eului propriu ca să vadă și să primească conținutul altor Euri. Și, în al doilea rând, ea are o mare putere de a face să se deschidă și Eurile pe care le vizează. Este *deschiderea brațelor spiritului* pentru a îmbrățișa ceea ce de altfel este lângă el, dar este făcut invizibil printr-un văl de vrajă.

După cum susține M. Bahtin (1970, p. 250), romanul lui Dostoievski are unicitate pentru că este un *roman spiritologic*, care este mai mult decât romanul psihologic sau cel de analiză introspectivă. După Dostoievski, au mai încercat genul Lev Tolstoi, Marcel Proust, Edgar Allan Poe, Thomas Mann, Stefan Zweig, Franz Kafka, surorile Brontë, Virginia Woolf, William Faulkner etc. Este *remarcabilă predilecția pentru noapte* a lui Dostoievski, ca timp de desfășurare a acțiunii. Noaptea este în armonie cu spiritualitatea sa tenebroasă, cu halucinațiile, cu delirurile și visele personajelor. Timpul preferat al spovedaniilor, al crimelor și al sinuciderilor este noaptea.

Spiritologia dostoievskiană este calea care ne poate conduce spre căutarea umanului pierdut.

6. Haosologia spirituală

Personajele dostoievskiene sunt dizarmonice, au trăiri spirituale haotice. Ordinea și haosul conviețuiesc, după cum demonstrează

sinergetica actuală (H. Haken, 1982) și *psihologia sinergetică* (I. Mânzat, 1991). În spiritul eroilor lui Dostoievski există un permanent haos, care se află într-o înfruntare permanentă cu ordinea, cu o ordine tip *flacără*, niciodată cu o ordine tip *cristal*. Ordinea și sensul interior din sine, evocate adesea de către C.G. Jung, sunt doar potențialități și tendințe niciodată atinse. În spiritul adânc nu poate exista ordine fără haos.

În epoca noastră a apărut chiar o disciplină matematică intitulată *haosologie*, iar psihologul Ion Moraru (1998) construiește un model haosologic comportamental. Dostoievski, cu un secol și jumătate în urmă, a fost primul psiholog care a pus bazele *haosologiei spirituale*.

Haosul este negarea principiului rațiunii suficiente. În spiritul adânc al personajelor dostoievskiene nu există puncte de referință clare: nu există borne sau indicatoare pentru ca spiritul să se odihnească, să se orienteze vectorial și să se organizeze sistemic. Haosul spiritual este întreținut, ca un foc mornit de anxietate, de paradox, de plictiseală, de lene și mai ales de păcat. Emil Cioran (*De la anecdotă la insondabil*) se referă la „puritatea aleatorie a haosului” (apud Fernando Savater, 1998, p. 161). Iar Lev Șestov, în *Revelațiile morții* (1993, p. 54), arată că haosul și distrugerea par adesea preferabile ordinii, creației. Niciodată Dostoievski nu renunță la această idee care îi va inspira întreaga operă, care se poate discerne și în *Jurnal de scriitor* (vol. I, 1998); ținuta de bal nu convine argumentației lui Dostoievski. Mai puternice decât rațiunea sunt deseori haosul și capriciul.

În consonanță cu Dostoievski, N. Hartmann (*Ethic*, Berlin, Leipzig, 1935, p. 4) spune că omul poartă în sine și germenii haosului și logosul ordonator al Demiurgului. Vocația lui constă în promovarea celui din urmă. În *ethosul* omului sunt două elemente: haoticul și demiurgicul. În haotic zac posibilitățile, dar și primejdiile lui; în demiurgic, vocația sa. A o împlini înseamnă a fi om.

Cunoscând haosul și chiar simțindu-i efectul, Dostoievski n-a conștientizat să i se împotrivescă, chiar dacă prin mijloace care nu

puteau duce la izbândă. Spre deosebire de confratele său spiritual Fr. Nietzsche, care capitulează în fața haosului, Dostoievski a căutat să rămână până în ultima clipă fidel misiunii sale de a nu ceda ispitei diabolice, să reziste tentațiilor care deseori i-au dus la pierzanie pe fii săi rătăcitori (Ivan Karamazov, Kirillov, Stavroghin etc.). Ivan a încheiat pactul cu satana și de aceea și-a pierdut rațiunea.

Subordonând spiritul pornirilor inferioare ale „umbrei” (arhetip jungian), dar nereușind să-l aducă cu totul la tăcere, patimile produc o sfâșiere și o dezordine și prin aceasta o slăbire a ființei. La Dostoievski patimile (vezi *Jucătorul*, *Demonii*) nu au acest efect numai asupra subiectului lor. Ele produc o dezordine și în relațiile dintre subiectul lor și semenii lui. Patima se întinde de la primul ei subiect înspre viața altuia. Egoismul și îngustarea subiectului patimilor trezește, prin apărare și revoltă, egoismul, îngustarea și sărăcirea celorlalți. Pătimașul nu-și dăunează numai sieși, ci și altora. Patima nu-și manifestă efectul de slăbire, de pustiire și de dezordine numai în pătimaș, ci și în ceilalți. În romanul *Demonii* se vede clar cum cel trufaș (Stavroghin) trezește prin imitație sau prin contrareacție trufia în alte persoane (Șatov, Kirillov). Iar raporturile de trufie care se realizează astfel între persoane sunt contrare raporturilor de armonie. Membrii comunității („demonii”) se mănâncă între ei ca reptilele, cum spune Sfântul Maxim (*Epistola II către Ioan Cubicularul*, P.G. 91, 396). După credința lui Dumitru Stăniloae (1993, I, pp. 73–74), patimile produc și întrețin haosul între oameni. Singura cale de urmat împotriva haosului diabolic este credința în Hristos.

Realitatea romanelor lui Dostoievski este haotică; lipsește orice urmă de viață ordonată și statornicită. În această lume oamenii trăiesc nesiguranța momentului, suferă și caută durerea, făcându-i și pe alții să o simtă, insultă și se lasă insultați, luptând împotriva răului, dar și provocându-l sau favorizând apariția și dezvoltarea lui. Eroii lui Dostoievski – Raskolnikov, Svidrigailov, Ippolit, Stavroghin, Versilov sau Ivan Karamazov – sunt produse ale

acestui haos, ființe fantastice care caută să organizeze această realitate haotică cu ajutorul unor idei tot atât de neobișnuite ca și lumea în care se mișcă creatorul lor.

Haosologia dostoievskiană este evidentă și în construcția personajului Nikolai Vsevolodovici Stavroghin din *Demonii*. Biografia personajului ne este înfățișată într-o „dezordine specific dostoievskiană”. O serie de perioade sau ipostaze, dintre care unele violent contradictorii, compun într-un mod discontinuu, haotic, existența și personalitatea lui Stavroghin. Existență în zigzag și personalitate formată din „bucăți” autonome, el poate naviga în direcțiile cele mai diferite și trăiește vieți paralele (V. Cristea, 1983, p. 397). La Petersburg, în epoca în care ținea mai multe locuințe ca să-și primească amantele, în care săvârșea crima împotriva minorei Matrioșa și chefua în medii suspecte de funcționari obscuri, Stavroghin studia „cu râvnă”, ca Faust, teologia. Cât haos este în sufletul lui!

7. Rațiunea inimii

Dostoievski consideră că inima este mai importantă decât creierul: „Acolo unde mintea vede numai rușine, inima descoperă frumosul”.

Lev Șestov (1993, p. 32) arată că, dacă a fost scrisă *Critica rațiunii pure*, ea trebuia căutată la Dostoievski, în *Însemnări din subterană* și în marile romane pe care le-a generat. Ceea ce Kant ne-a oferit sub acest titlu nu este critica, este apologia rațiunii pure. Kant n-a încercat să critice rațiunea, chiar dacă, sub influența lui David Hume, s-a trezit din toropeala dogmatică. Kant vedea realitatea cu ochii omului comun. Dostoievski vedea realitatea cu proprii săi ochi; viziunea lui este mult mai profundă. Kant elogia rațiunea pură și rece, Dostoievski slăvea *rațiunea inimii* după modelul lui Blaise Pascal. Pascal în *Cugetările* lui (apar postum, în 1670, trad. rom. 1998, p. 270, nota 278) afirma: „Inima îl simte

pe Dumnezeu și nu rațiunea. Iată ce este credința: Dumnezeu vădit inimii și nu rațiunii”; „Cunoaștem *adevărul* nu numai prin rațiune ci și prin inimă: prin inimă cunoaștem principii și în zadar rațiunea încearcă să le combată”. Deși Pascal a trăit cu două secole înainte de Dostoievski, între cele două genii pot fi surprinse consonanțe și chiar coincidențe filosofice și psihologice uluitoare. Amândoi susțin că adevărata menire a rațiunii inimii este a-l aduce pe om la Dumnezeu, pentru ca să acceadă la adevărul sau binele suprem la care firea lui aspiră (I. Mânzat, 2007, pp. 249–270). Această rațiune a inimii va deveni la Henri Bergson *intuiție*, iar la Dostoievski *intuiție mistică*. Tânărul matematician genial Evariste Galois (1811–1832), care a murit ucis în duel înainte de a împlini douăzeci și unu de ani, spunea despre el însuși: „*La coeur chez moi s'est révolté contre la tête*”.

Dostoievski este, cum ar trebui să fie orice creștin adevărat, *contemporanul întru durere și suferință amară al lui Iisus Hristos*. Și pe această cale Dostoievski este frate bun cu Pascal într-o cutremurătoare frază din *Le Mystère de Jésus*: „*Jésus sera en agonie jusqu'à la fin du monde: il ne faut pas dormir pendant ce temps-là*”. Este aici exprimată asceza cea mai aspră și durerea cea mai eroică (Hristos – arhetipul vieții eroice: I. Mânzat, 1997, pp. 174–175). Iată de ce Dostoievski ne spune, aprig și fără milă, că la orice treaptă sau formă de viață ne-am opri, cu atât mai mult la forma religioasă-creștină, nu este vorba de a adera speculativ și teoretic, ci cu toată ființa noastră, *cu inima*, cu sângele și cu nervii noștri, așa cum Hristos a aderat la destinul Crucii Sale. Din acest motiv, al trăirilor intense și totale, în locul speculațiilor comode și burgheze, Dostoievski prescrie asceza dureroasă a experiențelor și spovedaniilor personale, din care s-a născut spiritologia sa.

D. Stăniloae (1993, II, p. 105) spune că *inima în care se adună mintea* nu este atât inima de carne, cât sediul central a minții, centrul omului, duhul lui, subiectul lui, omul total dinăuntru, nu numai cel intelectual sau sentimental. Sunt cămărilor cele mai lăuntrice ale omului, „unde nu mai sunt vânturi ale gândurilor rele”

(Marcu Ascetul, *Despre botez*, Filoc. Rom., I, p. 305), încăperea dinăuntru a catapetezmei unde se află sălășluit de la botez Iisus Hristos. Așadar, când este găsită inima noastră, nu este găsită goală, ci în cuprinsurile ei infinite se reflectă prezența lui Hristos. La Dostoievski mintea caută să pătrundă în inima sa.

În operele dostoievskiene rareori găsim *idei pure* (Kant) neînsoțite de *pasiune*. *Ideea-pasiune* acționează prin intermediul voinței și rațiunii în strânsă tovărășie cu lumea inimii. Pe nesimțite, autorul introduce sau întărește în personaj o caracteristică contrară celei dominante, în care s-a integrat *ideea-sentiment* și care aparține lumii sentimentelor, afinităților eroului. La Ippolit înrăirea apare în conflict cu setea de dragoste, la Raskolnikov mândria nu se armonizează cu înțelegerea umană față de semenii săi, la Ivan Karamazov amoralismul formulei „totul este permis” se întâlnește cu dragostea față de cei care suferă (mai ales față de copiii năpăstuiți). Trăsătura de bază a vieții personajului dostoievskian este lupta veșnică între credință și necredință, între trufie și umilință, între rațiune și afectivitate, între cunoaștere prin știință și intuiție. De aceea baza analizei psihologice la Dostoievski este metoda *pro* și *contra* cu care se arată modul în care o idee este apărută sau respinsă, sau cum un sentiment se transformă în opusul său. Personajele dostoievskiene oscilează totdeauna de la pozitiv la negativ, și invers, în procesul probării ideii-pasiune (A. Heinrich, 1973, p. 102). Dar, de fiecare dată victoria este de partea intuiției împotriva rațiunii, capabilă doar de a construi miraje logice în care se pierde o voință orgolioasă.

Sfântul Grigorie din Nazianz (numit și „Teologul”, secolul al IV-lea) a descris religia noastră drept „ortodoxie pătimitoare”, iar în această pătimire se întâmplă ceva care-i este de folos inimii pentru primirea revelației lui Dumnezeu.

Intuiția mistică a lui Dostoievski izvorăște ca un fluviu de nestăpânit sau erupe ca o lavă vulcanică din inimă (I. Mânzat și Mariana Tănase-Mânzat, 2006, pp. 119–138).

8. Psihologia fantasticului și realismul fantastic

Povestirile incluse în corpul *Jurnalului de scriitor vor pleca de la realitate*, dar de la o realitate *percepută într-un mod extrem de personal* (1998, I, pp. X–XI), întâmplările devin perfect plauzibile, adică reale, cu diferența că insolitul, neobișnuitul, excepționalul lor desemnează o *realitate fantastică* în sens strict dostoevskian. Într-o scrisoare adresată lui Nikolai Strahov (din 26 februarie 1869) va fi expusă esența cu totul nouă a realismului său fantastic: „Am o părere cu totul diferită de realitatea în artă, și ceea ce majoritatea numește de obicei un element fantastic și excepțional, pentru mine constituie însăși esența realității”. Șocantă este, din perspectiva realismului tradițional, asumarea de către Dostoievski a riscului de a folosi ca elemente de creație situații excepționale, cazuri rare, ceea ce îi permite să sondeze *adâncimi ale sufletului uman* inaccesibile minților comode, inaccesibile psihanaliștilor care vor apărea după 1910–1915. „*Fantasticul* (subl. ns.) poate părea autorilor de factură predilect naturalistă o ingerință atipică, senzațională, neverosimilă. El vede că realitatea, strania realitate, învăluie întâmplările reale într-o aură fantastică...” (Sorina Bălănescu, 1998, p. XI). Fantastice vor fi, după aprecierea scriitorului, *Sfioasa*, *Bobul*, *Băiatul de la bradul lui Hristos*, *Visul unui om ridicol*. În ultima povestire, conversația romantică a visului va fi transpusă într-o parabolă metapsihică a călătoriei, în vis, spre un Eden al unei alte stele, spre reluarea mitică a căderii în păcat și a remușcării celui vinovat. Mai aproape de fantasticul experimentat de americanul Edgar Allan Poe, decât miraculosul terifiant al povestirilor germanului Ernst Theodor Amadeus (1776–1822), ciudată aplecare a lui Dostoievski spre excepțional și neobișnuit atrage plasarea personajelor în *situații-limită*, ceea ce îi permite verificarea ultimelor adevăruri psihologice și metapsihice.

Dostoievski dezvoltă o logică a fantasticului, de fapt o *psihologică* de ordinul *meta* (metapsihică și metalogică): „Sari

peste spațiu și timp și peste legile vieții și ale rațiunii și nu te oprești decât în punctele după care îți tânjește inima” (apud M. Bahtin, 1970, p. 235). Raskolnikov are un vis în care o asasinează din nou pe bătrână, care „râdea, se prăpădea de râs, dar încet, fără zgomot, ca să n-o audă el...”. Această metalogică a visului (în psihologia actuală, neconvențională, se vorbește timid despre o posibilă „logică a transei” – Merő Laszlo, Varga Katalin, 1994) i-a îngăduit lui Dostoievski crearea imaginii bătrânei ucise care râde, *asocierea râsului cu moartea și crima*. Imaginea bătrânei care râde, în *Crimă și pedeapsă*, armonizează cu imaginea pușkiniană a bătrânei contese ce clipește cu ochiul în coșciug și a damei de pică care, de asemenea clipește cu ochiul de pe cartea de joc („dama de pică” este *dublul* bătrânei contese). Sunt două imagini fantastice, consonante cu o motivare similară: la Pușkin este *demența*, iar la Dostoievski este *visul delirant*. Arătând că „fantasticul este tot una cu realul, fără real nu există fantastic”, Dostoievski prefigurează, intuiește fenomenul denumit de către psihologul umanist american Abraham Maslow (1970) „*peak experience*” – experiența de vârf, în care este trăit intens extazul și beatitudinea, dispărând limitele spațiale și temporale.

În *Dimineața magicienilor. Introducere în realismul fantastic*, Louis Pauwels și Jacques Bergier (Paris, 1960, trad.rom.1994, pp. 270–280) se referă la *realismul fantastic în psihologie*, făcând o caldă pledoarie pentru o exploatare a fantasticului interior, spiritual, fără a remarca că poarta acestui gen de psihologie a fost deschisă de către Dostoievski cu un secol înainte. În creația dostoievskiană, care folosea intuiția mistică, *percepția însăși este percepută*. La el starea trăită, naivă, mai întâi (percepția obiectului extern), își pierde naturalitatea din cauză că noua reflecție, percepția secundă ia ca obiect ceea ce era întâi o *stare* și nu *obiect* și din cauză că printre elementele noii sale percepții figurează nu numai cele ale obiectului extern, ci și cele ale percepției înseși ca flux trăit. Prin această operație mintală bireflexivă, sau mai curând *reflectat-reflexivă*, prin care se interpune percepția secundă peste

cea primară, percepția se *intensifică* în chip paradoxal, este mai clară, mai prezentă, mai încărcată de realitate obiectivă ca înainte. Dostoievski percepe lumea din interior și operează ca percepție de gradul doi, percepții asupra percepțiilor. De asemenea, el reușește să-și reprezinte reprezentările, adică să producă reprezentări ale reprezentărilor. Totul este ca „o creștere din interior”, un *modus operandi mental extrem de laborios, extrem de original*. Prin această interiorizare de gradul doi, specific dostoievskiană, se explică psihologia realismului fantastic. Strigătul lăuntric al spiritului lui Dostoievski în fața lumii din afară trebuie să fi fost: „Eu sunt cel care te văd și care mă văd văzându-se și care văzându-mă te fac”. Acest strigăt lăuntric trebuie să fi fost al demiurgului la facerea lumii. *Dostoievski nu reflectă lumea, el o creează.*

9. Iubirea activă și mistică

Unele personaje dostoievskiene *iubesc suferința până la pasiune*, o iubesc mai mult decât bunăstarea. Lev Șestov (1993, p. 47) ne atrage atenția că dacă vrem să-l înțelegem pe Dostoievski trebuie să ne amintim mereu teza lui fundamentală: doi ori doi fac patru este un principiu al morții. Aici se află sursa urii lui Dostoievski împotriva bunăstării, echilibrului, satisfacției și de aici decurge fantasticul său paradox: omul iubește suferința.

Parcă în replică la Versilov (*Adolescentul*), care pretindea că oamenii nu pot fi iubiți așa cum sunt ei în realitate și „totuși este o datorie să-i iubești”, Zosima este de părere că semenii noștri trebuie iubiți așa cum sunt („iubiți-i așa ticăloși cum sunt”) și îi recomandă doamnei Hohlakova „experiența unei iubiri active”, „dragostea vie”, concretă, individuală. Acestea îi este opusă „iubirea contemplativă”, abstractă, de cabinet, care te poate îndemna eventual să-ți jertfești și viața, dar „ca pe scenă, sub privirile tuturor, pentru a primi aplauze”.

G.M. Ivanov (1929) îl diferențiază pe scriitorul rus de toți ceilalți mari scriitori „înspirați din creștinism” (Dante), întrucât „nimeni ca el n-a pus problema iubirii ca *autoînvinovățire* (subl. ns.), ca o posibilitate de a te încărca cu imensitatea de rău al tău și al tuturor, pentru a realiza – prin suportarea vinovăției eterne – o iubire asemănătoare cu aceea a lui Hristos”.

Dostoievski dezvoltă, înainte de Nae Ionescu, teza *cunoașterii prin iubire* prin care se legitimează ca gândire eminentemente ortodoxă. Universalismul iubirii opus individualismului nihilist constituie doctrina starețului Zosima și totodată „cheia de boltă a concepției lui Dostoievski” (Hans Prager).

Iubirea premerge *autorelevarea*, autopsihanaliza. Cine nu se poate revela sieși, nu poate iubi. Prin autorevelarea Sinelui dragostea se intensifică, se autentifică.

10. Empatia până la fuziune spirituală

Despre capacitatea empatică a lui Dostoievski am mai scris și în capitolul despre dostoievskism. Cert este că scriitorul rus, înaintea lui Theodor Lipps (1851–1914) – care în *Estetica* (2 vol., 1903, trad. rom. 1987) se referea la *Einfühlung* –, a folosit empatia intuitiv, fără să o numească sau să o analizeze rațional.

Dincolo de trăirile personajelor, dincolo de mândria și umilința lor, există un resort ascuns, o frământare misterioasă, aproape magică. La această frământare inițială care le impulsionează pe toate celelalte, la acest focar interior face aluzie Dostoievski când vorbește de acel „fond”, „fondul meu etern”, de unde extrage „materia fiecăreia din lucrările sale, deși forma este diferită”. Acest loc de întâlnire este ceea ce Katherine Mansfield numea cu un fel de teamă „*This terrible desire to establish contact*” (Nathalie Sarraute, 1969, p. 104).

Datorită unei empatii intense și permanente, fiecare personaj intuiește bine tâlcul acțiunilor celorlalți așa cum le înțelege pe ale

sale, de foarte aproape, *dinăuntru*; așa se explică viziunea paranoică și curiozitatea neliniștită a fiecăruia, scrutând neîncetat sufletul celuilalt, așa se explică acele surprinzătoare preziceri, presentimente, acel *dar supranatural de pătrundere în sufletele celorlalți*, care nu sunt numai privilegiul celor pe care-i luminează iubirea creștină, ci al tuturor personajelor dubioase, al celor din subterană. Dostoievski caută și explorează cu nesaț un fel de *interpenetrație, de fuziune totală a sufletelor fără să înlăture tensiunea*.

Această nevoie sau mai curând *metanevoie* (cf. A. Maslow) de a stabili o legătură sufletească – care este o trăsătură caracterială a personalității rușilor – a făcut din sufletul rusesc un suflet ales, *adevăratul câmp al psihologicului*, al adâncimilor spiritului.

11. Dostoievski deschide larg poarta psihologiei existențiale în literatura mondială

Dostoievski a influențat mulți scriitori iubitori ai psihologiei și ai dramelor existenței umane. Cel mai mult l-a impresionat pe francezul Albert Camus: „... am încercat, spune Camus (1959) despre piesa sa de teatru «Posedații», după *Demonii*, în vâltoarea acestei lumi nemăsurate, sucite, nesățioase, pline de izbucniri și violențe, să nu pierd firul de suferință și de duioșie care face din universul lui Dostoievski un univers apropiat fiecăruia dintre noi. Creaturile lui Dostoievski, acum o știm bine, nu sunt nici străni, nici absurde. Ele seamănă cu noi, avem aceeași inimă” („Secolul 20”, nr. 4, 1969, p. 134). Dostoievski a însemnat pentru Camus mai mult decât o revelație care i-a înrăurit o parte din viață. Concepția existențialistă a lui Dostoievski s-a înscris pe traiectoria biografiei spirituale a lui Camus cu acea pregnantă a evenimentelor *cruciale* a căror amploare și intensitate nu se poate estompa în perspectiva timpului. Iată ce declara Camus (1955): „Fără Dostoievski, literatura franceză a secolului al XX-lea n-ar fi fost ceea ce este” (apud V. Râpeanu, 1969, p. 153). Pentru

Camus, genialul rus este scriitorul care, „înaintea lui Nietzsche, a știut să discearnă nihilismul contemporan”. Îl considera „adevăratul profet” al secolului al XX-lea, deoarece a prevestit domnia marilor inchizitori și triumful puterii asupra dreptății (A. Camus, *Essais*, 1955)

Mulți au acuzat opera dostoievskiană de absurditate. Camus arată că strigătul lui Ivan Karamazov: „Totul este permis” era și el înscris în sfera absurdului, cu precizarea de a nu fi „înțeles într-un sens vulgar”. Deoarece acest strigăt nu era unul „de eliberare și de bucurie”, ci reprezenta „o constatare amară”. De aceea, susține Camus, „opera lui Dostoievski nu este o operă absurdă, ci una care pune problema absurdului”. Existențialistul francez observă că „ceea ce contrazice absurdul în această operă nu este caracterul ei creștin, ci prevestirea vieții viitoare”. Camus crede că poți fi „creștin absurd” (aceasta este esența existențialismului creștin), deoarece „există creștini ce nu cred în viața viitoare”. Or, filosofia lui Dostoievski este rezumată de Camus astfel: „*Existența este mincinoasă și eternă*”.

Dostoievski i-a influențat puternic și pe alți scriitori existențialiști, obligându-i la analiză psihologică: André Gide, Jean-Paul Sartre, dar și pe austriacul Stefan Zweig, irlandezul James Joyce, germanul Thomas Mann și pe Virginia Woolf, pe Franz Kafka și pe mulți alții. Este posibil să-l fi influențat și pe Liviu Rebreanu.

După cum arătam în tratatul nostru de istorie universală a psihologiei (I. Mânzat, 2007, pp. 746–749), Dostoievski, ca existențialist creștin, a dezvoltat *psihologia moralei transcendente* care oferă prezenței răului din existență soluția restituțiilor în eternitate. Idealul lui Dostoievski este cel evanghelic. Drumul salvării este cel al credinței creștine, al speranței, iubirii și iertării. Întreaga evocație a lui Dostoievski este străbătută de patosul învierii morale, al recuceririi sensului înalt și pur al vieții.

Spiritul domină psihismul și organicul. Filosofia existențialistă se transformă în artă prin psihologie (I. Mânzat, 2007, pp. 376–476).

12. Dostoevski critică psihologia obiectivă și promovează o psihologie calitativă, profund umanistă

„Ascultă-mă, nu-mi plac spionii și psihologii, cel puțin aceia care mi se vâra în suflet”, răsună pline de asprime cuvintele lui Stavroghin rostite în chilia lui Tihon unde a venit cu spovedania lui. Este straniu să existe astfel de idei în opera scrisă a marelui psiholog al literaturii mondiale. În fond, este vorba aici despre o *refulare perversă* înrudită cu *Underdrückung*, care înseamnă „reprimare”, „înnăbușire” și sugerează împingerea subiacentă și activă a elementului reprimat (S. Freud spune despre *refulare*: „Esența sa constă în înlăturarea lui și în faptul de a se menține departe de conștiință”, cf. R. Chemama (1997, p. 292). Dostoevski era sătul de elogiile pe care i le aduceau criticii și editorii, numindu-l „mare psiholog”. El considera că era prea puțin pentru universul și forța creației sale. Într-adevăr, Dostoevski a fost mai mult decât un psiholog: el a fost un mare artist, un filosof, un antropolog, un sociolog, un etician, un mistic, un proroc. El voia să mențină departe de conștiința sa calitatea de mare psiholog, crud și neiertător, care a fost realmente cel mai mare *spion* al sufletului omenesc și care *s-a vârat adânc* în suflet, până în fund. Noi l-am analizat în calitatea lui de psiholog, mai ales de mare psihanalist mistic, opus psihanalistului antiteu Freud, de metafizician, metapsihician și spiritolog. Noi l-am căutat pe Dostoevski în Dostoevski!

La sfârșitul carierei sale, Dostoevski notează, într-un caiet de însemnări, următoarea caracterizare a creației sale: „Rămânând perfect realist, să găsești omul din om. [...] Lumea îmi spune *psiholog*; nu-i adevărat, sunt numai realist în sensul cel mai înalt al cuvântului, adică redau *toate adâncurile sufletului omenesc* (subl. ns.)” (apud M. Bahtin, 1970, p. 85).

Dostoevski nu vedea cu ochi buni psihologia din vremea lui (perioada 1850–1881, când aceasta se desprinde de filosofie și încearcă să-și câștige autonomia ca știință pozitivă, imitând fizica

și fiziologia – cf. I. Mânzat, 2007, pp. 477–498). El a criticat mereu și vehement psihologia mecanicistă cu o orientare rigidă și strict pragmatică (reflexologia rusească, psihofiziologia și psihofizica germană, asociaționismul mecanicist, empirismul etc.), bazată pe noțiunile de *firesc* și *util*, cât și, mai cu seamă, cea *fiziologică*, reducând adesea psihologia la fiziologie (erau la modă reflexologii ruși I.M. Secenov (1829–1905) și V.M. Behterev (1857–1927)).

Să ne amintim de „tuberculi de pe creier” pe care îi invocă Lebeziatnikov pentru a explica criza sufletească a Katerinei Ivanova (*Crimă și pedeapsă*) sau de „bernarzii” lui Mitea Karamazov, care transformă numele fiziologului francez Claude Bernard în simbol injurios al omului despovărat de sarcina responsabilității.

Dostoievski critică și *psihologia judiciară*, care, în cazul cel mai fericit, este o „sabie cu două tăișuri”, întrucât admite cu sorți egali adoptarea unor soluții reciproc incompatibile, în cazul cel mai rău o minciună înjositoare pentru ființa umană. În *Crimă și pedeapsă* judecătorul de instrucție Porfiri Petrovici – acela care a poreclit psihologia „sabie cu două tăișuri” – nu se lasă ghidat de psihologia judiciară, ci de *intuiția dialogală* (o „intuiție mistică” a la Dostoievski) care îi permite să pătrundă adânc în sufletul nefinit și nerezolvat al lui Raskolnikov.

De asemenea, scenele din cursul instrucției judiciare preliminare și al procesului lui Dmitri (Mitea) Karamazov redau cu pătrundere *psihologia falsă* din practica judiciară. Anchetatorii, judecătorii, procurorul, avocatul, expertiza se dovedesc deopotrivă de *neputincioși* a se apropia măcar de „sâmburele nefinit și nerezolvat al personalității lui Dmitri” care, de fapt, toată viața se află numai în pragul unor grandioase crize și hotărâri lăuntrice (M. Bahtin, 1970, p. 87). „Ei substituie acestui sâmbure viu, din care încolțește o viață nouă, o *entitate precisă*, ale cărei cuvinte și fapte sunt *prestabilite* în mod «firesc și normal» de către *legile psihologiei*” (apud M. Bahtin, 1970). Toți caută și văd în el numai o „entitate materială precisă”, *faptică*, de trăiri sufletești și de

atitudini, pe care le încadrează în noțiuni și *scheme* precise. Adevăratul Dmitri rămâne în afara judecății lor, care nu pătrunde până în Sinele adânc, nucleul ascuns al Eului său. El se va spovedi și se va judeca singur printr-un gen de *autoanaliză* tip Dostoievski.

În *Frații Karamazov*, Dostoievski (1965, pp. 962–976) se referă la psihologia judiciară, caracterizând-o ca „psihologie în doi timpi și trei mișcări” sau ca „o bătă cu două capete” (pp. 977–980). În procesul lui Dmitri, procurorul își încheie astfel perorația: „V-am făcut această demonstrație, domnilor jurați, ca să vă dovedesc în fapt că psihologia te ajută să ajungi la orice concluzie dorești. Depinde numai de cel care o mănuieste. Psihologia îi determină uneori pe oamenii cei mai serioși să născocoască adevărate romane, chiar fără să vrea. Spunând acestea, mă gândesc, firește, la un anumit exces de psihologie, domnilor jurați, la ceea ce se poate numi un caz de psihologie” (Dostoievski, 1965, p. 981).

Dostoievski se opune unei psihologii mecaniciste, cantitative și rigide, dar el promovează și realizează o *psihologie calitativă a adâncurilor*, fără precedent în istoria universală a psihologiei. Un citat din M. Bahtin (1970, p. 96) va susține ideea noastră: „Ar fi o absurditate să credem că, în romanele lui Dostoievski, conștiința autorului nu-și găsește nicio expresie. Dimpotrivă, ea este permanentă, omniprezentă și se arată activă în gradul cel mai înalt. [...] Dar funcția acestei conștiințe și formele ei de dinamism sunt altele decât în romanul monologic. Conștiința autorului nu preface alte conștiințe (ale eroilor) în simple obiecte și nu le dă în lipsă calificative definitive, ci simte alături și în fața ei prezența unor conștiințe străine, investite cu drepturi egale și, deopotrivă cu ea, *infinite* și nesupuse fixației. Conștiința autorului nu reflectă și nu recrează o lume de obiecte, ci creează aceste conștiințe străine cu lumile lor, pe care le recrează în adevărata lor nonfinitate...”.

Conștiințele altora nu pot fi contemplate, analizate și definite ca obiectele sau ca lucrurile, cu ele poți doar comunica prin dialog; conștiințele sunt reliefate prin *relațiile* lor reversibile și complementare, prin interacțiunile lor sinergice; ele dialoghează

permanent între ele, dar și cu conștiința creatoare, ele sunt intercomunicante printr-o profundă și subtilă *transpătrundere*. La S. Freud dialogul este între cele două conștiințe – a psihianalistului și a analizatului –, este condus și comandat de către psihianalist, iar pacientul trebuie să se supună, fără a avea vreo *inițiativă*. Fără aceste două „deficiențe” care devin virtuți, succesul psihanalizei freudiene este îndoielnic. Pacientul psihanalizat răspunde la întrebări, el nu întreabă și deci comunicarea, nefiind bidirecțională, este lipsită de autenticitate. A analiza conștiințele altora înseamnă, la Dostoievski spre deosebire de Freud, *a vorbi cu ele* și a vorbi, ca metodă de control, cu propria conștiință într-un *demers dus-întors și reversibil* (ceea ce presupune inversiune + reciprocitate). Altfel ele își întorc de îndată spre noi latura obiectuală, încetează de a comunica, se închid în ele însele, *tăcute*, și încremenesc ca niște imagini obiectuale finite.

La Dostoievski psihologia comunicării între conștiințe este extrem de subtilă. În interpretarea noastră, el își împinge personajele spre *sineizare* – intuirea sau cunoașterea Sinelui. *Sineitatea ca înstăpânire a Sinelui* se află în interdependență cu *alteritatea*, cunoașterea celorlalți. Prin empatia dostoievskiană, activată de intuiția mistică, alteritatea devine sineitate, și invers. Nimeni și niciodată, nici înainte și nici după Dostoievski, n-a reușit să decodifice acest complicat și inefabil proces psihologic, de ordin metapsihic, al trecerii sineității în alteritate, și invers, al interdependențelor acestor două tendințe, care se succed atât de *rapid* încât succesiunea rapidă *este intuită ca simultaneitate*.

Numai Dostoievski, dintre toți psihologii lumii, reușește o substanțială lărgire, aprofundare și *replămădire* a spiritului său propriu încât să poată *cuprinde* spirite străine până la o osmoză de genul *unus mundus*. La Freud conștiința psihianalistului este dominantă, autocrată, niciodată *egală* (în drepturi) cu conștiința pacientului. Nimeni n-a încercat și n-a reușit ca Dostoievski această *asimilare „organică” de noi conștiințe, de noi subconștiințe, de noi inconștienturi* în propria sa spiritualitate, o asimilare activă

prin *acomodare* la atributele propriului său mental. Nimeni n-a izbutit ca el să realizeze un *contact dialogal* între mintea sa și mințile personajelor, de pe poziții de *egalitate*, până la un fel de „democrație” a mentalurilor. Mintea lui Dostoievski a putut să asimileze, să acomodeze și să remodeleze mințile altora, obținând un *aliaj viu și operațional* în care contradicțiile și tensiunile sunt eterne și infinite. *Relațiile de genul intermental devin intramentale*.

Astăzi, întârzierea psihologiei față de științele exacte este considerabilă, apreciază L. Pauwels și J. Bergier (1994, pp. 303–304). Psihologia zisă modernă studiază omul conform psihologiei oficiale din vremea lui Dostoievski (a doua jumătate a secolului al XIX-lea), dominată de pozitivism și materialism. Psihologia stărilor conștiente presupune un om încheiat și static: *homo sapiens* din „secolul luminilor”. Fizica dezvăluie o lume care joacă mai multe jocuri în același timp, deschisă printr-o mulțime de porți către infinit (de exemplu, sinergetica, fizica subparticulelor). Științele exacte trec spre fantastic. Științele umaniste sunt încă închise în *superstiția pozitivistă*. Noțiunile de devenire, de evoluție darwiniană, de mecanism psihic domină gândirea științifică. Psihologia (cognitivă) se întemeiază încă pe o viziune a omului finit, cu funcțiile mentale ierarhizate o dată pentru totdeauna. Or, nouă ni se pare că, tocmai dimpotrivă, omul nu este finit întrucât el este o ființă spirituală și doar în al doilea rând o ființă biologică. Doar psihologia umanistă, psihologia transpersonală și psihologia stărilor modificate de conștiință ne dau speranța că dincolo de formidabilele șocuri care zgâlțâie lumea în clipa de față se întrevade începutul unei schimbări a conștiinței umane, o „alterație renovatoare” înăuntrul psihismului uman. Astfel că o psihologie pusă cu adevărat în slujba omului și adeptă a paradigmatelor epistemice ale vremii noastre ar trebui, credem, să pună accentul nu pe ceea ce omul este (sau pare a fi), ci pe ceea ce el poate să devină, depășindu-se. Acestei căutări i s-a consacrat Dostoievski.

Psihologiei *calitative* și profund umaniste a acestui unic psiholog, în ceea ce privește acuitatea și pătrunderea în spiritul

omenesc, nu i se pot alătura decât Henri Bergson, Carl Gustav Jung, Abraham Maslow și Viktor Frankl. Și să nu uităm că vederile lui psihologice se aplică regiunilor cele mai complexe ale spiritului, în fața cărora testele, statisticile și întreg zelul pozitivist al psihologilor contemporani rămân mute și neputincioase.

Psihologul umanist american, evreu și ateu ca și Freud, spune, în *Religions Values and peak experiences* (vezi A. Maslow, 1970), că psihanaliza freudiană care studiază „specimenele infirme” nu poate duce decât la o „psihologie infirmă” care pierde din vedere personalitățile mature, creative, echilibrate și sănătoase. Într-o oarecare măsură, ca să fim foarte dreپți, această critică i se poate aduce și psihologiei lui Dostoievski. Numai că la acesta psihanaliza este mistică (spovedanie), iar psihologia lui pătrunde mai adânc decât a lui Freud până în adâncurile spiritului, până în Sinele profund. În Sine este credința în Hristos care îi salvează pe păcătoși ca Raskolnikov, Sonia, Zosima etc. Astfel, psihologia lui Dostoievski este în esență o *spiritologie* care rămâne inegalabilă până în zilele noastre.

Prin psihologia sa calitativă Dostoievski reușește o profundă analiză pe care deseori o depășește prin sinteza psihologică (Sinele este sinteza Eului). De-abia Roberto Assagioli (1888–1974) va pune bazele *psihologiei sintezei* în 1965 (*Psihosinteza: pentru armonia vieții*, Roma, Mediteranee). Această răsturnare copernicană care face saltul de la psihanaliză la psihosinteză își are premisele, cu un secol înainte, în romanul sinteză *Frații Karamazov* (1879–1880), cântecul de lebedă al marelui spiritolog rus.

13. În spiritul uman (subteran) conviețuiesc credința și revolta

Lev Șestov (1993) face dese referiri la *Cartea lui Iov* care este contrară unor fragmente din Biblie. La greci, un cosmos ordonat și armonios este mai presus de zei. Cine se înscrie în ordinea lui

rațională este ferit de tragic. Cine se revoltă este distrus, ca Prometeu care în răzmerița lui dă ultimatum zeilor în numele rațiunii omenеști. Șestov și Iov preferă dialogul între un absolut fără imagine și omul creat după imaginea celui de neînchipuit (Radu Enescu, prefață la Lev Șestov, 1993, p. 10). Iov nu este omul revoltat, el se ceartă, este în gâlceavă cu Dumnezeu, dar știe până la ce punct poate „discuta” cu Dumnezeu și mai știe că trebuie să treacă resemnat prin toate încercările la care este supus, umilitoare, crude, sordide. Până la urmă este iertat și salvat de Dumnezeu prin *miracol*. Dostoievski (*Jurnal*) distinge în sufletul lui o dihotomie: *credință* (părintele Zosima) și *revoltă* (Ivan Karamazov). Totodată, străvechea înțelepciune creștină, exemplul profeților, l-a învățat că salvarea nu se află în revoltă, ci în minune.

La vârsta de opt ani, micul și sensibilul Feodor (Dostoievski) era deja zguduit de povestea cu pariul dintre Dumnezeu și „cel viclean” asupra credinței lui Iov (vezi D. Arban, *Les années d'apprentissage de Fiodor Dostoïevski*, Paris, Payot, 1968, pp. 34–36).

Dostoievski realizează dezidealizarea aspirațiilor romantice prin inventarea antieroului diabolic (Marinov, 1993, pp. 211–216). Câteva din personajele sale sunt dezidealizate de către diavol. Pe lângă cearta sa milenară cu Dumnezeu-Tatăl, pe lângă dezidealizarea criminalului idealist și filosof (care crede că ucide pentru binele omenirii), nu sunt scutiți nici judecătorii de instrucție, comandanții de armată, legislatorii, socialiștii („demonii”), oamenii de știință și poeții. Astfel, dacă aprobă fără rezerve visele de grandoare ale lui Raskolnikov, dacă îi înțelege foarte bine setea de putere, el pare în schimb să nu-i înțeleagă nevoia de a „teoretiza”, de a raționaliza mobilurile omorului comis.

Dezidealizând imaginea eroului romantic, a „poetului” (după publicarea *Însemnărilor din subterană*, 1863), personajul diabolic dostoievskian devine un *antierou*. Astfel, nu este întâmplător că Svidrigailov, primul mare personaj diabolic dostoievskian, este conceput exact după *Întâmplări din subterană*, scriere după care R. Girard (1983, pp. 41–137) marchează trecerea de la „minciuna

romantică” la „adevărul românesc”, „de la dublu la unitate” (cf. R. Girard, trecerea de la dublu la unitate în sensul că romantismul și machiavelismul nu mai sunt prezentate ca fiind elivate, ci se întâlnesc în unul și același personaj).

În romanul lui Dostoievski, diabolicul nu se manifestă prin caracterul anumitor personaje, ci prin „detaliul diabolic” (Stefan Zweig, 1998, pp. 135–310), tinde să se insinueze în toate ungherele situației românești; el izbucnește în situații care ar trebui să se preteze la sublim și la extaz. Să ne amintim scena din *Frații Karamazov* în care mirosul rău care emană din cadavrul starețului Zosima este interpretat ca fiind o intervenție diabolică. Această irumpere a detaliului diabolic și natura pactului diabolic pot fi interpretate ca semn al prăbușirii nu numai a unui proces de idealizare, ci și a unui proces de refulare și de sublimare. Diavolul întunecă idealismul lui Raskolnikov (la Dostoievski idealismul nu este senin, ci înnorat, neguros) prin pata de sânge.

De-a lungul unei lungi perioade din viața lui Dostoievski, munca sa creatoare nu putea fi deblocată decât dacă scriitorul se deda pasiunii compulsionale pentru jocul la ruletă. Personajul diabolic joacă un rol contradictoriu în raport cu procesul sublimării artistice: el reprezintă o înaintare a lui Dostoievski spre o estetică în care răul nu mai este „disociat de frumos”, destul de apropiat de Charles Baudelaire (*Les fleurs du mal*). Personajul diabolic arată *limitele iertării* (spre deosebire de Raskolnikov, Svidrigailov va fi supus unei pedepse lipsite de iertare), ca și afinitatea, într-un arierplan marcat de creștinismul ortodox, dintre sublimare și refulare. Dacă Svidrigailov este eliminat, prin sinuciderea sa, din contextul romanului *Crimă și pedeapsă*, tipul de personaj diabolic nu va înceta să-l urmărească pe Dostoievski până la sfârșitul vieții.

Dostoievski a fost un *creștin eretic* și totuși... un creștin. A trăit când ca un eretic, când ca un bun creștin, dar a murit ca un ortodox pravoslavnic. În a doua parte a vieții sale de scriitor el și-a dat seama că nimic altceva nu poate redresa mizeria și suferințele

nedrepte decât un nou ideal, o nouă valoare, o nouă certitudine, ideal care i s-a părut întruchipat în Hristos. „Porcii de cenzori au trecut cu vederea când mi-am bătut joc de toate și uneori, *de ochii lumii*, am blasfemiât chiar, au interzis în schimb concluzia trasă din toate acestea privind necesitatea credinței și a lui Hristos”, i se plânge el fratelui său într-o scrisoare din 26 martie 1864. *Însemnările din subterană* trebuiau să se termine prin transcenderea din imperiul voinței individuale, absolut libere, în imperiul lui Dumnezeu.

14. Psihologia suferinței

Dostoievski a dezvoltat, în întreaga sa operă izvorâtă din viața sa, o psihologie a suferinței. Suferința este la el o experiență trăită în spirit, cu efecte malefice și benefice asupra autocunoașterii și autorealizării.

Dostoievski ne învață că suferința nu este de folos fără amintirea de sine (*Self-Remembering* – George Gurdjieff, cf. Robert Earl Burton, 1997), pentru că nu trebuie să căutăm suferința ci *transformarea* suferinței. Oamenii au o atitudine greșită față de suferință. Ei cred că suferința este nefolositoare și nu știu cum să o folosească în mod potrivit. Când situațiile sunt dificile, oamenii devin negativi (răi, resentimentari, întunecați), dar – Dostoievski ne îndeamnă – să ne amintim de Sine pentru a transforma suferința. Înainte de a o putea transforma, suferința trebuie mai întâi *acceptată*. Numai acceptarea poate micșora suferința severă.

Suferința inutilă emană dintr-o minte leneșă. Este mult mai ușor să suferi inutil, decât să-ți amintești că trebuie să-ți cunoști Sinele adânc și să-l iei în stăpânire. Oamenii confundă suferința minoră cu suferința majoră pentru că le este lene să realizeze sondeje în propriul Sine (individuaire – Jung, sineizare – Kierkegaard). W. Shakespeare afirma: „cine nu a avut o rană glumește pe seama cicatricelor”.

Sinele și suferința trebuie să-și îndrepte calea pe un drum singuratic, mistic. *Nimic nu-l face pe om mai asemănător lui Dumnezeu decât suferința*, credea Maurice Nicoll. În *Eclesiastul* stă scris: „În multă înțelepciune este multă durere și cel care își sporește cunoașterea își sporește durerea”. Cunoașterea și Ființa nu se pot despărți. Cunoașterea pe care o absorbim este hrana nemuritoare a spiritului; cunoștințele sunt merindele pentru spiritul etern. Ca să devenim ceea ce înseamnă cuvintele și ideile trebuie să suferim și, totuși, nu trebuie să suferim în zadar. Trebuie să ne străduim să transformăm suferința. Dostoievski a știut să-și transforme suferința în creație nemuritoare.

Pentru Dostoievski suferința este trăire atât dulce cât și amară. Trebuie să fim atinși, dar nu consumați de suferință. De multe ori omul nu poate transforma suferința și intră într-o stare de auto-compătimire și se identifică cu ea. Transformând suferința, creăm viață. Suferința ne ferește de mediocritate, ne sporește demnitatea. Suferința întărește și spiritualizează.

Dante Alighieri spunea: „*Fii gata să urci la stele*”. A accepta suferința și a o transforma în creație este drumul la stele pentru sufletul nemuritor.

Ezoteric, crucea simbolizează omul în timp. Omul este reprezentat vertical, iar timpul este reprezentat orizontal. Omul scapă timpului prin transformarea suferinței, de aceea Iisus Hristos a fost crucificat.

Dacă Nietzsche, Freud și Marx au rămas în istorie ca „maestrii suspiciunii”, practicanți ai „hermeneuticilor negative, rabinice”, ideologi ai ateismului disperat (A. Codoban, 1998), S. Kierkegaard și Dostoievski vor rămâne în istoria omenirii ca maestri ai credinței creștine, ai *crezului în spirit, care se înalță prin suferință* așa cum s-a înălțat Iisus Hristos după ce a suferit cumplite patimi.

Spovedaniile lui Dostoievski sunt *adevărurile încă nescosite din ascundere* pe care pretindem cu înverșunare că le ignorăm, sunt *ideile și cuvintele* pe care nu îndrăznim să ni le spunem deschiș, ceea ce primim din *suferințele* negate și tăcute ale

părinților și ale „strămoșilor noștri cărunți” și le transmitem propriilor copii prin *tăcerea* noastră. La Dostoievski *suferința sufletului are un caracter arhetipal*. Suferința noastră își are izvorul în suferințele ancestrale ale strămoșilor sau poate chiar în obârșiile primordiale ale familiilor noastre. Trecutul uitat trăiește, prin arhetipuri, în adâncimile sufletului nostru.

15. *Înțelepciunea ocnei și revelația dumnezeiască în inima omului*

De la ocna siberiană Dostoievski a adus un adevăr trăit: datoria omului nu este să verse lacrimi pentru Sonia sau pentru Makar Devuşkin și să viseze la un viitor în care toți oamenii vor fi fericiți; datoria este de a accepta realitatea cu toate grozăviile sale și cu toate „florile răului” cu care este împodobită. El nu dorea, susține Lev Șestov (1997, p. 309), să accepte acest *adevăr al ocnei*. Dar nu omul aleargă după adevăr, ci adevărul după om. *Înțelepciunea ocnei* l-a ajuns din urmă pe Dostoievski, după mulți ani, când era la Petersburg, departe de Siberia.

Dacă este adevărat că înțelepciunea tragică este o înțelepciune a limitelor, ea nu survine decât la un anumit termen, după ce omul a încercat-o. Este meritul lui Dostoievski de a ne fi descoperit această nevolnicie adormită, această *zdrobire înainte de efort*, această catastrofă originară.

Nimeni nu a pus ca Dostoievski sub microscop setea de infinit a omului. Tot răul – afirmă Semion Frank (1942) – care la Dostoievski are totdeauna o origine spirituală, mai ales aroganța, deșertăciunea, cruzimea, ura, provin din năzuința spiritului de a răzbuna sfințenia înnăbușită și umilită, sau de a impune drepturile ei, fie și într-un mod nebunesc și pervers. Credința că și în omul căzut, stricat, pervertit persistă, ba chiar că în condiția căderii sale se poate întrevădea totodată însușirea asemănării sale cu

Dumnezeu, iată trăsătura unică (și totuși corespunzătoare creștinismului) a concepției despre om la Dostoievski.

Cu trei-patru decenii înainte ca S. Freud să fondeze psihaanaliza, Dostoievski face din „demonii”, spovediții și „criminalii” săi adevărate *studii de caz* pe care se pot sprijini multe din ideile psihanalitice cele mai moderne despre geneza suferințelor spirituale. Psihanalistul Alfred Dumitrescu (în *Căminul șambelanului Alving*, din programul piesei *Strigoii* de Henrik Ibsen, stagiunea 1997–1998 a teatrului Național „I.L. Caragiale”, pp. 14–15) observă că „scriitorii au fost întotdeauna mai apti să intuiască esența omenescului decât oamenii de știință, obligați să construiască teorii explicative”; „Insulta narcisică adusă individului de gândirea psihanalitică poate fi cu ușurință ignorată sau ridiculizată; acoperirea este întotdeauna mai lesnicioasă decât descoperirea propriilor adâncimi sufletești. Actul artistic ne readuce însă față în față cu noi înșine (cu Sinele, obs. ns.), oferindu-ne prilejul unei confruntări personale mijlocită de identificări multiple”.

Esența creației dostoievskiene stă în *întrebări* nu în răspunsuri. Dostoievski este un proroc, dar nu al împăcării, cum dorise el să fie, ci al eternelor întrebări și răzvrătiri. De aceea, răzvrătitul Ivan Karamazov, fiul său rătăcitor și vrăjmaș neîmpăcat, rămâne oglinda fidelă a rătăcitorului său spirit, veșnic vrăjmaș sieși.

Dostoievski ne învață psihologia experienței spirituale. Personajele sale se luptă cu Sinele, cu *alter*, cu Dumnezeu și trăiesc profund și intens experiența ororii care oscilează de la puterea blestemului la certitudinea arzătoare a existenței răului și se încumetă spre o străbatere a morții care are ca efect *sfârșierea conștiinței* și coborârea în adâncuri: în inconștient, în subconștient, în subinconștient. El ne învață că nu există experiență interioară dacă ea nu este trăită adânc până în zona sacrului; trebuie înfruntată fața morții și trebuie zvârlită întreaga moarte în viață spre a o face să explodeze, spre a-i revela secretul și în această experimentare a bucuriei și a tristeții, a frământării, a neliniștii în fața morții trebuie întâmpinate deopotrivă, maiestatea și ochiul

teribil al Domnului, iar din această „întâmpinare” spiritul uman iese transformat sau zdrobit.

Dostoievski a încercat, prin psihologia, dar mai ales prin spiritologia lui, să aducă cea mai mare cantitate posibilă de lumină în întuneric. Este un fel de inițiere în imperiul tenebrelor. Dacă există destine ale sufletului și dacă onoarea omului constă în a încerca să înțeleagă ce i se întâmplă mai în adâncuri, toată creația lui Dostoievski se străduiește *a privi direct în față* ceea ce urcă din tenebre.

C.G. Jung a avut o concepție similară asupra spiritului omenesc și asupra Sinelui. Ce păcat că Jung nu a valorizat creația dostoievskiană! Trăind între 1875 și 1961, ar fi putut să o facă (în 1881, când Dostoievski trecea în eternitate, Jung avea șase ani!). Iată o observație a lui Jung care parcă izvorăște din spiritul adânc al lui Dostoievski: „Creștinii vor să știe adesea de ce Dumnezeu nu le mai vorbește, așa cum se crede că a făcut în trecut... Suntem atât de fascinați, de absorbiți de conștiința noastră subiectivă, că am uitat faptul de notorietate milenară că Dumnezeu ne vorbește mai ales în vise și viziuni” (C.G. Jung, *Essai d'exploration de le inconscient*, în vol. colectiv *L'Homme et ses symbolles*, Paris, R. Laffont, 1964).

În Sinele adânc din spirit, Dostoievski află *întunericul*. În acest întuneric licăresc însă unele luminițe. Lumina din spirit este adusă, coborâtă din inimă. *Lumina din inimă pătrunde în spirit*. Aceasta este cea mai profundă psihologie a sineizării și a spiritualizării. Din durerea inimii lui, din întunericul vieții sale „de altădată” Dostoievski se adresează umanității care se găsește, la rândul-i, în aceeași durere și beznă. Confruntându-se și luptând cu nihilismul din el însuși, Dostoievski ne poate ajuta să ne ferim de a cădea pradă spiritului distrugător al acestuia, ne poate, de asemenea, ajuta să rămânem credincioși lui Hristos, Adevărul veșnic, întrupat. Dostoievski ne arată căutarea, revelația, suferința și renașterea. El ne arată *revelația dumnezeiască în inima omului*.

„Dacă grăuntele de grâu, care a căzut pe pământ, nu moare, rămâne singur; dar dacă moare, aduce multă roadă.” Prin moartea lui Dostoievski, acum o sută treizeci de ani, a fost răsădită o sămânță care nu a conținut să aducă roade, de atunci înainte, în sufletul doritorilor de Dumnezeu. Prin publicarea scrierilor sale, importanța lui universală a devenit atât de evidentă încât spiritul său a trecut *dincolo* de porțile eternității. El a fost o punte vie, spirituală, între omul dezrădăcinat, din subterană sau candidat la subterană, și deplinătatea adevărului („Ah, ce greu îți este atunci când numai tu știi adevărul!”, oftează Dostoievski). Dobândirea acestui adevăr, după cum spunea el însuși, nu cere stări exaltate de conștiință, ci numai o inimă plină de iubire, „înfrântă și smerită” (Psalmul 50, 17) prin suferință. Spiritul lui Dostoievski a fost atât de mare, atât de deosebit, încât ne vine a crede că el a fost *un altfel de om*, care are ceva din supraom, dar și din subom. Întreaga sa creație ar putea fi rezumată în formulele: *Spirit despre spirit*; spiritul forând adânc în *Sine* și în *Întresine*. Omul Dostoievski viețuiește între doi poli: Absolutul și Sinele – două fortărețe care apără omul ca ființă spirituală.

În *Jurnalul* său de scriitor din 1876 el scrie: „... dragostea pentru omenire este chiar cu totul de neimaginat, de neînțeles, *este absolut imposibilă, dacă nu este însoțită de credința în nemurirea sufletului omenesc*” (Dostoievski, 1998, I, p. 237).

Albert Einstein a declarat: „Dostoievski mi-a dat mai mult decât oricare om de știință, mai mult decât Gauss” (apud V. Cristea, 1983, p. 170). Scriitorul Mircea Cărtărescu este întrebat: „Aveți o carte de căpătâi, de suflet, o carte la care țineți foarte mult și care vă remontează atunci când o citiți din când în când?” Răspuns: „Recitesc în fiecare an toată opera lui Dostoievski. Adică, iau cele unsprezece volume ale operelor sale complete și le recitesc. De ce? Dostoievski este autorul meu preferat; el poate înlocui, după părerea mea, întreaga literatură a lumii” („Formula As”, an VIII, nr. 342–343 /49–50/, decembrie 1998).

Dostoievski este o piramidă vie și mișcătoare, înclinată spre veșnicie. Spiritul său este un *foc sacru*. Noi nu am făcut decât să aruncăm un braț de găteje pentru a întezi acest foc mare și arzător ca un soare. Soarele celest va continua să ardă câteva miliarde de ani, focul sacru din spiritul lui Dostoievski va arde și după aceea, până la plus infinit și până la minus infinit, și va încălzi de-a pururi spiritele noastre.

El a iubit atât de mult omul încât a acceptat să recunoască, prin creația sa, că *cea mai inumană forță din univers este omul*. FRUMUSEȚEA VA SALVA LUMEA, ne promitea el. Frumusețea este „semnătura lui Dumnezeu”, va adăuga René de Lassus (1999, p. 147). Dumnezeu a pus în noi adâncul, în adânc a ascuns spiritul, în spirit a ascuns Sinele. Dostoievski a scos Sinele din adâncul adâncului.

BIBLIOGRAFIE

- Albert, R.S., *Genius and Eminens*, Paris, Oxford Press, 1983
- Allport, Gordon Willard, *Pattern and Growth in Personality*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1937
- Allport, G.W., *Structura și dezvoltarea personalității*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1991
- Anzieu, Didier, *L'autoanalyse de Freud*, Paris, P.U.F., 2 vol., 1975
- Arban, Dominique, *Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1962
- Arban, D., *Les années d'apprentissage de Fiodor Dostoïevski*, Paris, Payot, 1968
- Assagioli, Roberto, *Psihanaliză și psihosinteză*, Editura Ram, 1930
- Assagioli, R., *Psihosinteză: pentru armonia vieții* (în lb. italiană), Roma, Mediteranee, 1965
- Augustin, Sfântul, *De magistro—Despre învățător* (ediție bilingvă), Iași, Institutul European, 1995
- Augustin, Sfântul, *Confesiuni*, București, Editura Humanitas, 1998
- Bahtin, M.M., *Dante și romanul polifonic al lui Dostoievski*, „Secolul 20”, nr. 4, 1969
- Bahtin, M.M., *Problemele poeziei lui Dostoievski* (Moscova, 1963), București, Editura Univers, 1970
- Baudoin, Ch., *Psychanalyse du sentiment religieux*, Paris, 1957
- Bălănescu, Sorina, *Scriitorul de jurnale în „Jurnal de scriitor”*, studiu introductiv la F.M. Dostoievski, *Jurnal de scriitor*, vol. I, Iași, Editura Polirom, 1998

- Berdeaev, Nikolai (a), *Filosofia lui Dostoievski*, Iași, Institutul European, 1992
- Berdeaev, N. (b), *Sensul creației*, București, Editura Humanitas, 1992
- Berdeaev, N., *Adevăr și revelație*, Timișoara, Editura de Vest, 1993
- Berdeaev, N., *Sensul istoriei*, Iași, Editura Polirom, 1996
- Berdeaev, N., *Cunoașterea de sine. Exercițiu de autobiografie spirituală*, București, Editura Humanitas, 1998
- Bergson, Henri, *Essais et temoignages*, Neuchatel, Nestle, 1943
- Bergson, H., *Cele două surse ale moralei și religiei*, Iași, Institutul European, 1992
- Bergson, H., *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1993
- Bergson, H., *Evoluția creatoare*, Iași, Institutul European, 1998
- Bergson, H., *Introducere în metafizică*, Iași, Institutul European, 1998
- Bertram, Ernst, *Nietzsche. Încercare de mitologie*, București, Editura Humanitas, 1998
- Besançon, A., *Dostoïevski et le matricide*, în *Le Tsarevich immolé*, Paris, Plon, 1968
- Besançon, A., *Fonction du rêve dans le roman russe*, în *Histoire et expérience du moi*, Paris, Flammarion, 1971
- Biemel, Walter, *Heidegger*, București, Editura Humanitas, 1996
- Binet, Alfred, *Dedublarea personalității și inconștientul* (Paris, 1892), București, Editura IRI, 1998
- Binswanger, Ludwig, *Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins*, Zürich, 1942
- Birăescu, Traian Liviu, *Proust și Dostoievski*, „Cronica”, 10 iulie 1971
- Bițilli, P., *Cu privire la problema formei interne a romanului lui Dostoievski* (în lb. bulgară), Sofia, 1946
- Blaga, Lucian, *Profetul revoluției rusești*, „Voința”, 7 noiembrie 1921
- Borella, Jean, *Criza simbolismului religios*, Iași, Institutul European, 1995
- Bouvet, Leon, *L'ascèse dans Saint Paul*, Lyon, Librairie du Sacré Coeur, 1936

- Brosse, Jacques, *Maestrii spirituali*, București, Editura Albatros, 1992
- Buber, Martin, *Werke*, Band I–III, Kösel-Verlag, München, Lambert Schneider, Heidelberg, 1962–1963
- Buber, M., *Eu și Tu*, București, Editura Humanitas, 1992
- Bucke, Richard Maurice, *Cosmic Consciousness*, New York, Dutton & Co., 1969 (ed. a 4-a, 1901)
- Bulgakov, Serghei N., *Du verbe incarné*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982
- Bulgakov, S.N., *Ortodoxia*, București, Editura Paideia, 1994
- Bulgakov, S.N., *Ivan Karamazov ca tip filosofic*, în *Marele Inchi-zitor: Dostoievski – lecturi teologice*, Iași, Editura Polirom, 1997
- Burton, Robert Earl, *Self-Remembering*, Prior Pages, Palo Ato și București, 1997
- Butor, Michel, *Jucătorul*, „Secolul 20”, nr. 4, 1969
- Caïn, Jacques, *Psihanaliză și psihosomatică*, 1990, București, Editura Trei, 1998
- Camus, Albert, *Essais*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1955
- Camus, A., *Posedații* (piesă de teatru după *Demonii*), „Secolul 20”, nr. 4, 1969
- Camus, Albert, *Fața și reversul*, București, Editura RAO, 2002
- Catteau, J., *La création littéraire chez Dostoïevski*, Paris, Institut d'Etudes slaves, 1978
- Cazenave, Michel, *Jung. Experiența interioară*, București, Editura Humanitas, 1999
- Călinescu, George, *Realism și parabolă*, „Secolul 20”, nr. 4, 1969
- Cârstoiu, Justinian, *Desăvârșirea creștină în epistolele Sf. Apostol Pavel*, București, Editura Bucura Mond, 1996
- Chardin, Pierre Teilhard de, *Fenomenul uman*, Oradea, Editura Aion, 1997
- Chartier, Jean-Pierre, *Introducere în psihanaliza lui Sigmund Freud*, București, Editura IRI, 1998

- Chateaubriand, François René, *Mémoires d'autre tombe* (2 vol.), Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1966
- Chemama, Roland (sub. dir.), *Dicționar de psihanaliză*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1997
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri* (3 vol.), București, Editura Artemis, 1895
- Cij, V.I., *Dostoievski ca psihopatolog* (în lb. rusă), Moscova, 1985
- Cij, V.I., *Procesul de evoluție al alienării lui Goliadkin*, în V.I. Pokrovski, *Culegerea de studii istorico-literare despre Dostoievski* (în lb. rusă), partea a II-a, Moscova, 1912
- Cioran, Emil, *Pe culmile disperării*, București, Editura Humanitas, 1990
- Cioran, E., *Cartea amăgirilor*, București, Editura Humanitas, 1991
- Cioran, E. (a), *Ispita de a exista*, București, Editura Humanitas, 1992
- Cioran, E. (b), *Tratat de descompunere*, București, Editura Humanitas, 1992
- Codoban, Aurel, *Sacru și ontofanie*, Iași, Editura Polirom, 1998
- Codoban, A., *Filosofia ca gnoză: problema răului*, în C. Mircea, R. Lazu (coord.), *Orizontul sacru*, Iași, Editura Polirom, 1998
- Constantin-Dulcan, Dumitru, *În căutarea sensului pierdut*, vol. II, *Creierul și noua spiritualitate*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2008
- Crainic, Nichifor, *Dostoievski (romancierul ortodoxiei)*, „Universul”, 9 februarie 1931
- Crainic, N., Prefață la Pr. Ștefan Dobra, *Dostoievski și tineretul*, București, 1938
- Crainic, N., *Dostoievski și creștinismul rus*, Cluj-Napoca, Editura Anastasia, 1998
- Cristea, Valeriu, *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, București, Editura Cartea Românească, 1983 (vol. I)
- Cristea, V., *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, București, Editura Cartea Românească, 1995 (vol. II)
- Culianu, Ioan Petru, *Arborele gnozei. Mitologia gnostică de la creștinismul timpuriu la nihilismul modern*, București, Editura Nemira, 1998

- Darie, Ion, *Feodor M. Dostoievski, „Gândirea”*, 15 octombrie 1921
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, P.U.F., 1970
- Delumeau, Jean, *Ce que je crois*, Paris, Grasset, 1985
- Delumeau, J., *Mărturisirea și iertarea* (Paris, Fayard, 1990), Iași, Editura Polirom, 1998
- Delumeau, J., *Păcatul și frica* (Paris, 1983), Iași, Editura Polirom, 1998
- Denzinger, H., *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, Roma, 1957
- Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, Baltimore, John Hopkins Univ. Press, 1976
- Derrida, J., *Margins of Philosophy*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1982
- Diaconu, Mădălina, *Pe marginea abisului. Søren Kierkegaard și nihilismul secolului al XIX-lea*, București, Editura Științifică, 1996
- Dobroliubov, N.A., *Opere alese*, vol. II, București, Editura pentru Literatură Universală, 1964
- Doinaș, Ștefan Augustin, Prefață la M. Buber, *Eu și tu*, București, Editura Humanitas, 1992
- Dostoievskaia, Ana, *Amintiri*, București, Editura Univers, 1975
- Dostoievski, F.M., *Le journal de Raskolnikov*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950
- Dostoievski, F.M., *Carnete la Crimă și pedeapsă, Crime et chatiment*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950
- Dostoievski, F.M., *Carnete la Demonii*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952
- Dostoievski, F.M., *Caiete la Frații Karamazov*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952
- Dostoievski, F.M., *Carnete la Idiotul*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1953
- Dostoievski, F.M., *Crimă și pedeapsă*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957
- Dostoievski, F.M., *Les Cahiers de la nuit surveillée*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960

- Dostoievski, F.M., *Adolescentul*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1961
- Dostoievski, F.M., *Idiotul*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1962
- Dostoievski, F.M., *Frații Karamazov*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965
- Dostoievski, F.M., *Nopti albe*, în *Opere*, vol. 2, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966
- Dostoievski, F.M., *Netoșka Nezvanova*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966
- Dostoievski, F.M., *Oameni sărmani*, în *Opere*, vol. 1, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966
- Dostoievski, F.M., *Dublul*, în *Opere*, vol. 1, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966
- Dostoievski, F.M., *Domnul Proharcin*, în *Opere*, vol. 1, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966
- Dostoievski, F.M., *Gazda*, în *Opere*, vol. 1, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966
- Dostoievski, F.M., *Un hoț cinstit*, în *Opere*, vol. 1, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966
- Dostoievski, F.M., *Amintiri din casa morților*, în *Opere*, vol. 3, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967
- Dostoievski, F.M., *Umiliți și obidiți*, în *Opere*, vol. 3, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967
- Dostoievski, F.M., *Însemnări din subterană*, în *Opere*, vol. 4, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968
- Dostoievski, F.M., *Récits, chroniques et polémiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969
- Dostoievski, F.M., *Demonii*, București, Editura Cartea Românească, 1970 și 1981
- Dostoievski, F.M., *Bobok*, în *Opere*, vol. 11, București, Editura pentru Literatură Universală, 1974
- Dostoievski, F.M., *Smerita*, în *Opere*, vol. 11, București, Editura pentru Literatură Universală, 1974

- Dostoievski, F.M., *Visul unui om ridicol*, în *Opere*, vol. 11, București, Editura pentru Literatură Universală, 1974
- Dostoievski, F.M., *Scrisori despre literatură și artă* (4 vol.), București, Editura Cartea Românească, 1989
- Dostoievski, F.M., *A.G. Dostoievskaia. Corespondență (1866–1874)*, vol. I, București, Editura Albatros, 1998
- Dostoievski, F.M., *Jurnal de scriitor* (vol. I), Iași, Editura Polirom, 1998
- Dostoievski, F.M., *Jurnal de scriitor* (vol. II), Iași, Editura Polirom, 1998
- Dostoievski, F.M., *Scrieri politice*, Iași, Editura Polirom, 1998
- Eigen, Michael, *The Psychoanalytic Mystic*, Binghamton, New York, Sigmund Freud Publ., 1998
- Eliade, Mircea, *Dostoievski și tradiția europeană*, „Fragmentarium”, București, 1939
- Eliade, M., *Drumul spre centru*, București, Editura Univers, 1991
- Eliade, M., *Sacral și profanul*, București, Editura Humanitas, 1992
- Eliade, M., *Tratatul de istorie a religiilor* (1949), București, Editura Humanitas, 1992
- Eliade, M., *Nostalgia originilor*, București, Editura Humanitas, 1994
- Ellenberger, Henri, *A la découverte de l'inconscient. Histoire de la psychiatrie dynamique*, SIMEP Editions, Villeurbanne, 1874
- Enescu, Radu, Prefață la Lev Șestov, *Revelațiile morții (Dostoievski–Tolstoi)*, Iași, Institutul European, 1993
- Erb, Everett D., *The Psychology of the emerging Self*, Philadelphia, Douglas Tooker F.A. Davis Co., 1987
- Eudes, Jean, *Le Bon Confesseur ou Avertissement aux confesseurs contenant les qualites que doivent avoir tous les confesseurs spécialement les missionnaires* (ed. 1, 1644), Lyon, 1669
- Evdochimov, P., *L'Orthodoxie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1979
- Evdochimov, Paul, *Taina iubirii*, București, 1994
- Existentialism from Dostoievski to Sartre*, New York, 1957
- Ferenczi Sándor, *Confusion de langue entre les adultes et l'enfant*, în *Oeuvres complètes*, tom IV, 1927–1933, Paris, Payot, 1982

- Flew, Antony, *Dicționar de filosofie și logică*, București, Editura Humanitas, 1996
- Fotiade, Ramona, *Lev Șestov și problema răului*, studiu introductiv la Lev Șestov, *Filosofia tragediei*, București, Editura Univers, 1997
- Franck, Joseph, *Dostoyevsky: The Seeds of Revolt, 1821–1849*, Princeton, Princeton University Press, 1973
- Frank, Semion, *Die Kriese des Humanismus. Eine Betrachtung aus der Sicht Dostoevskys*, Hochland, 28 Jahrgang, 1942
- Frank, Semion L., *Legenda Marelui Inchizitor*, în *Marele Inchizitor. Dostoievski – lecturi teologice*, Iași, Editura Polirom, 1997
- Frankl, Viktor, *Life with Meaning*, Pacific Grove, California, 1993
- Frankl, Viktor, *Teoria și terapia nevrozelor*, București, Editura Trei, 2008
- Freud, Sigmund, *Ein Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, Wien, 1910
- Freud, S., *La tête de Méduse*, în *Resultats, idées, problèmes*, tom 2, Paris, 1922
- Freud, S., *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1962
- Freud, S., *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1974
- Freud, S., *Correspondances (1873–1939)*, Paris, Gallimard, 1979
- Freud, S., *Delir și vise la Gradiva de Jensen*, în *Scrieri despre literatură și artă*, București, Editura Univers, 1980
- Freud, S., *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981
- Freud, S., *Le moi et le ça*, în *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981
- Freud, S., *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, „Idées”, 1981
- Freud, S., *La vie sexuelle*, Paris, P.U.F., 1982
- Freud, S., *Contribution à la psychologie de la vie amoureuse*, în *La vie sexuelle*, Paris, P.U.F., 1982 (ed. 6)
- Freud, S., *Malaise dans la civilisation*, Paris, P.U.F., 1983 (ed. 9)

- Freud, S., *Le delire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, 1983
- Freud, S., *Des criminels par conscience de culpabilité*, Paris, Gallimard, 1985
- Freud, S., *Moïse et le monotheisme*, Paris, Gallimard, 1986, trad. rom. 1991 (București, Editura Științifică)
- Freud, S., *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1987
- Freud, S., *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1992
- Freud, S., *Interpretarea viselor*, București, Editura Științifică, 1993
- Freud, S., *Viața mea și psihanaliza*, Iași, Editura Moldova, 1993
- Freud, S., *Totem și tabu*, București, Mediarex, 1993
- Freud, S., *Dostoievski și paricidul*, în S. Freud, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, București, Editura Trei, 1994
- Fromm, Erich, *Man for Himself*, New York and Toronto, Rinehart, 1947
- Fromm, E., *Psychoanalysis and Religion*, New York, Yale University Press, 1950
- Gane, Tamara, *Prezentări și comentarii*, în F.M. Dostoievski, *Opere*, vol. 2, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966
- Gardiner, Patrick, *Kierkegaard*, Editura București, Editura Humanitas, 1997
- Gavriliu, Leonard, *Sigmund Freud sau dreptul la adevăr*, studiu introductiv la S. Freud, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1992
- Gavriliu, L., *Religia, o nevroză obsesională?*, preambul la S. Freud, *Totem și tabu*, Editura Mediarex, 1993
- Gerson, Jean, *De arte audienti confessiones*, în *Opere*, Anvers, Du Pin, 1706, II
- Gide, André, *Dostoïevski. Articles et causeries*, Paris, Plon, 1926
- Gide, A., *Dostoievski și sufletul rus*, „Adevărul literar”, nr. 331, 1931

- Gide, A., *Jurnal. Pagini alese 1889–1951*, București, Editura Univers, 1970
- Ginzburg, Leone, *Eschil și clasicitatea lui Dostoievski*, „Secolul 20”, nr. 4, 1969
- Girard, René, *Dostoievski și individualismul contemporan*, „Secolul 20”, nr. 4, 1969
- Girard, R., *Dostoievski, du double à l'unité*, în *Critiques dans un sauterrain*, Paris, Livre de Poche, 1983
- Goldberg, Jacques, *La culpabilité, axiome de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1985
- Goldberg, P., *The intuitive edge*, Los Angeles, J.P. Tarcher, 1983
- Goffman, E., *The Presentation of Self in Everiday Life* (ed. 4), Penguin Books, International, 1990
- Gauchet, Marcel, *Inconștientul cerebral*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1997
- Grant, R.M., *Gnosticism and Early Christianity*, New York, 1959
- Green, Julien, *Jurnal*, București, Editura Univers, 1982
- Groeben, N., *Psihologia literaturii*, București, Editura Univers, 1978
- Grossman, Leonid, *Poetica lui Dostoievski*, Moscova (în lb. rusă), G.A.H.N., 1925
- Grossman, L., *Titanul. Viața lui Dostoievski*, București, Editura Lider, 1998
- Haken, Herman, *Dynamics of Synergetic System*, Berlin, Springer Verlag, 1980
- Haken H. (ed.), *Evolution of Order and Chaos in Physics, Chemistry and Biology*, Berlin, Springer Verlag, 1982
- Hartmann, Edouard de, *Philosophie de l'inconscient* (2 vol.), Paris, 1877
- Hartmann, Nicolai, *Das Problem des geistigen Seins*, Berlin, 1933
- Hartmann, N., *Ethic*, Berlin–Leipzig, 1935
- Hegel, G.W.F., *Religionsphilosophie*, Band II, Stuttgart, 1928
- Hegel, G.W.F., *Filosofia spiritului*, București, Editura Academiei, 1966
- Hegel, G.W.F., *Fenomenologia spiritului*, București, Editura IRI, 1995

- Heidegger, Martin, *Ființă și timp*, București, Editura „Jurnalul literar”, 1994
- Heinrich, Alfred, *Tentația absolutului. Personaj și compoziție în opera lui Dostoievski*, Timișoara, Editura Facla, 1973
- Holdevici, Irina și Ion, Andreea, „Subpersonalitățile”: rolul lor în psihoterapie și optimizarea comportamentului, „Psihosociologia mass-media”, nr. 1, 1999
- Horney, Karen, *Autoanaliza*, București, Oscar Print, 1995
- Horney, Karen, *Personalitatea nevrotică a epocii noastre*, București, Editura IRI, 1996
- Horney, Karen, *Conflictele noastre interioare*, București, Editura IRI, 1998
- Ianoși, Ion, *Pro și contra*, prefață la Dostoievski, *Frații Karamazov*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965
- Ianoși, I. (a), *Dostoievski – „tragedia subteranei”*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968
- Ianoși, I. (b), *Prezentări și comentarii*, postfață la F.M. Dostoievski, *Opere*, vol. 4, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968
- Ianoși, I., *Dostoievski și „dostoievskismul”*, studiu introductiv la F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 11, București, Editura Univers, 1974
- Ianoși, I., Postfață la *Demonii*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1981
- Ionescu, Nae, *Curs de metafizică*, București, Editura Humanitas, 1991
- Ivanov, G.M., *Întoarcerea lui Dostoievski la Iisus*, „România literară”, 24 martie 1940
- Ivănescu, Mircea, *Dostoievski și Faulkner*, „Secolul 20”, nr. 4, 1969
- Jaccard, Rolland, *Nebunia*, Timișoara, Editura de Vest, 1994
- Jaspers, Karl, *Allgemeine Psychopathologie*, Berlin, Springer Verlag, Sechste Auflage, 1953
- Jaspers, K., *Psychologie der Weltanschauungen*, Berlin, Springer Verlag, Vierte Auflage, 1954

- Jaspers, K., *Nietzsche. Introduction à sa philosophie*, Paris, Gallimard, 1978
- Jaspers, K., *Texte filosofice*, București, Editura Politică, 1986
- Jeanmarie, *Sermons de St. Vincent de Paul, des ses coopérateurs et successeurs immédiats pour les missions des compagnes*, Paris, 2 vol., 1859
- Jones, Ernest, *The Life and Work of Sigmund Freud*, New York, Anchor Books, Doubleday and Co., 1963
- Jones, E., *Hamlet et Oedip*, Paris, Gallimard, 1967
- Jones, E., *The Psychology of Religion. Psychoanalysis Today*, New York, I.U.P., 1944
- Jung, Carl Gustav, *Man and his symbols*, New York, Dell Publ. Co., 1964
- Jung, C.G., *Les racines de la conscience (Études sur l'archetype)*, Paris, Buchet-Chastel, 1971
- Jung, C.G., *Sinele și lumea*, „Secolul 20”, nr. 310–312, 1986
- Jung, C.G., *Puterea sufletului* (antologie), prima parte, București, Editura Anima, 1994
- Jung, C.G., *Personalitate și transfer*, București, Editura Teora, 1996
- Jung, C.G., *Psihologie și alchimie* (2 vol.), București, Editura Teora, 1996
- Jung, C.G., *Imaginea omului și imaginea lui Dumnezeu*, București, Editura Teora, 1997
- Kanzer, M., *Dostoyevsky's Matricidal Impulses*, „The Psychoanalytic Review”, vol. 35, 1938
- Kaufmann, Walter, *Studiu introductiv la Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, New York, 1957
- Kierkegaard, Søren, *Crainte et Tremblement*, Paris, Aubier, 1935
- Kierkegaard, S. Aabye, *Traité du désespoir*, Paris, Gallimard, 1939
- Kierkegaard, S., *Diapsalmata. Jurnalul seducătorului*, Editura Universal Dalsi, 1997
- Kierkegaard, S., *Scrisoare către un prieten*, Editura Mașina de scris, 1997

- Kierkegaard, S. (a), *Conceptul de anxietate*, Timișoara, Editura Amarcord, 1998
- Kierkegaard, S. (b), *Maladia mortală. Eseu de psihologie creștină întru edificare și deșteptare de Anti-Climacus*, Craiova, Editura Omniscop, 1998
- Kirimidjian, *Crime and Punishment: Matricid and the Woman Question*, „American Imago”, vol. 33, 1967
- Kirpotin, V., *F.M. Dostoievski*, Moscova, 1947
- Klages, Ludwig, *Der Geist als Widerasacher der Seele*, Berlin, 3 vol., 1929–1932; Johann Ambrosius Bartz, Leipzig, 1997, Band I, zweite Auflage
- Klein, Melanie, *Iubire, vinovăție, reparație*, Binghamton și Cluj, Editura Sigmund Freud, 1994
- Kovács Albert, *Poetica lui Dostoievski*, București, Editura Est-Vest și Editura Leda, 2007
- Kovalevskaia, S.V., *Dostoïevski vivant. Temoignages*, Paris, Gallimard, 1972
- Kolakovski, Leszek, *Religia*, Editura Humanitas, 1993
- Kolakovski, L., *Horror Metaphysicus*, București, Editura All, 1997
- Kristeva, J., *Dostoïevsky, l'écriture de la souffrance et le pardon*, în *Soleil noir, depression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987
- Lacan, Jacques Marie, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966
- Laing, R.D., *The Divided Self*, London, Tavistok Publ., 1960
- Laing, R.D., *Self and Others* (ed. 2), London, Penguin Books, International, 1969
- Lagache, Daniel, *Structures de la personnalité*, în *Oeuvres complètes*, IV, Paris, P.U.F., 1982
- Lagache, D., *Fascination de la conscience par le moi*, „Le Psychanalyse”, 3, 1957
- Laplanche, Jean, *Vie et mort en psychanalyse*, Paris, Flammarion, 1970
- Laplanche, J., *Problématiques I/L'angoisse*, Paris, P.U.F., 1980
- Laplanche, J. și Pontalis, J.B., *Vocabularul psihanalizei*, București, Editura Humanitas, 1994

- Lassus, René de, *Descoperirea Sinelui*, București, Editura Teora, 1999
- Leinhard, W., *Martin Luther, un temps, un vie, un message*, Geneva, Laboret Fides, 1991
- Leonhard, Karl, *Personalități accentuate în viață și în literatură*, București, Editura Enciclopedică, 1972
- Leonov, Leonid, *Prorocul*, „Secolul 20”, nr. 4, 1969
- Leontiev, Konstantin, *Despre iubirea universală*, în *Marele Inchi-zitor. Dostoievski – lecturi teologice*, Iași, Editura Polirom, 1997
- Leuba, J.H., *Psychologie du misticisme religieux*, Paris, 1925
- Lilly, John, *The Center of the Cyclone*, New York, Bantam Books, 1972
- Lilly, J., *The deep Self*, New York, Warner Books, 1977
- Lipps, Theodor, *Estetica. Psihologia frumosului și a artei*, 2 vol., București, Editura Meridiane, 1987
- Lower, R.B., *On Raskolnikov's Dreams in Dostoyevsky's Crime and Punishment*, „Journal of American Psychanalyse Association”, vol. 17, iulie 1969
- Lucka, Emil, *Dostoievski und der Teufel*, Lit. Echo., tom XVI, 6–15, decembrie 1913
- Mair, J.M.M., *The Comunity of Self*, în D. Bannister, *New per-spectives in personal construct theory*, New York, H. Brace Jovanovich Publ., 1977
- Malinovski, Bronislaw, *La sexualité et sa repression*, Paris, Payot, 1969
- Maltmann, J., *Le Dieu crucifié*, Paris, Le Cerf, 1974
- Mann, Thomas, *Muntele vrăjit*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967
- Mann, Th., *Extazul demonismului*, „Secolul 20”, nr. 4, 1969
- Mann, Th., *Freud et la pensée moderne*, Paris, Aubier-Flammarion, 1970
- Marcus, Stroe, *Empatia – cercetări experimentale*, București, Editura Academiei Române, 1971

- Marcus, S., *Empatia și relația profesor-elev*, București, Editura Academiei Române, 1987
- Marcus, S. și Săucan, Doina Ștefana, *Empatia și literatura*, București, Editura Academiei Române, 1994
- Marcuse, Herbert, *Eros și civilizație. O cercetare filosofică asupra lui Freud*, București, Editura Trei, 1996
- Marele Inchizitor. Dostoievski – lecturi teologice, Iași, Editura Polirom, 1997
- Marinov, Vladimir, *L'art des cavernes et l'art du rêve*, „Psychanalyse à l'Université”, tom 2, nr. 43, iulie 1986
- Marinov, Vl., *Figuri ale crimei la Dostoievski. Crime, deliruri, culpabilități*, în *Crimă și pedeapsă*, București, Editura „Jurnalul literar”, 1993
- Maslow, Abraham, *Religions, Values and Peak Experiences*, New York, Viking, 1970
- Maslow, A., *The Further Reaches of Human Nature* (ed. 4), New York, Penguin Arkania, 1993
- Matlaw, R.E., *Recurrent Images in Dostoievsky*, „Harvard Slavic Studies”, III, 1957
- Maul, Gail, Maul, Terry, *Beyond Limit: Ways to Growth and Freedom*, Illinois, Scott, Foresman & Co. Glenview, 1983
- Mavrodin, Irina., *Nathalie Sarraute și Dostoievski*, „Secolul 20”, nr. 4, 1969
- Mavrodin, I., *Le roman français au XX-e siècle*, București, 1976
- Maze, J.R., *Dostoyevsky's Problems with the Concept of Conscience: Svidrigailov an Raskolnikov*, „International Review of Psychoanalysis”, 1979, vol. 6
- Mayer, Ernst, *Kritik des Nihilismus*, München, Lehnen Verlag, 1958
- Mânzat, Ion, *A project of synergetical psychology*, „Revue de psychologie”, nr. 1-2, 1991
- Mânzat, I., *Istoria universală a psihologiei (Istoria modernă și contemporană, 1860-1994)*, curs univ., București, Universitatea „Titu Maiorescu”, 1994

- Mânzat, I., *A priori and Experiential in Intellectual Intuition*, în *The critical philosophy and the function of cognition* (Proceedings of the fifth International Symposium of the Romanian Kant Society, 19–21 septembrie 1995, Bucharest), Editura Diogene, 1995
- Mânzat, I., *Intuiția ca psihosiner gie*, în Septimiu Chelcea și Liviu Mitrănescu (coord.), *Conexiuni*, București, Editura INI, 1995
- Mânzat, I., *Experimentul mental din perspectivă psihologică*, în Angela Botez (coord.), *Filosofia mentalului. Intenționalitate și experiment*, București, Editura Științifică, 1996
- Mânzat, I. și Craiovan, M.P., *Psihologia simbolului arhetipal*, București, Editura INI, 1996
- Mânzat, I., *Psihologia credinței religioase. Transconștiința umană*, București, Editura Știință și Tehnică, 1997
- Mânzat, I., *Omul resentimentar – un pervertit axiologic*, „Psihologia”, nr. 6, 1998
- Mânzat, I., *Psihologia transei șamanice*, București, Editura Aldomar extrasenzorial, 1999
- Mânzat, I., *Psihologia Sinelui*, București, Editura Eminescu, 2000
- Mânzat, I., *Psihologia transpersonală*, Iași, Editura Cantes, 2002
- Mânzat, I. și Tănase-Mânzat, Mariana, *Psihologia tăcerii. Liturghiile silențioase ale Sinelui*, București, Editura Psyche, 2006
- Mânzat, I., *Istoria psihologiei universale* (tratat), București, Editura Univers Enciclopedic, 2007
- Merejkovski, D., *Dostoïevski prophète de la revolution russe*, Moscova, 1909
- Merő Laszlo, Varga Katalin, *Logica transei*, Conferința Națională de Psihologie, București, 27–29 mai 1994
- Mircea, C., Lazu, R. (coord.), *Orizontul sacru*, Iași, Editura Polirom, 1998
- Miroiu, Adrian, *Metafizica lumilor posibile și existența lui Dumnezeu*, București, Editura All, 1993
- Montmorand, Maxim de, *Psychologie des mystiques*, Paris, 1920

- Morar, Nicolae, *Dumnezeu – comuniune de persoane, paradigmă a comuniunii umane*, în Mircea Corneliu, Lazu Robert (coord.), *Orizontul sacru*, Iași, Editura Polirom, 1998
- Moraru, Ion, *Un model haologic-comportamental*, „Psihologia”, nr. 6, 1998
- Moravia, Alberto, *Odiseea fără calități*, „Secolul 20”, nr. 4, 1969
- Morărașu, Diana, *La început a fost viața*, studiu introductiv la H. Bergson, *Cele două surse ale moralei și religiei*, Iași, Institutul European, 1992
- Motiliova, Tamara, *Despre amărăciunea izbăvitoare*, „Secolul 20”, nr. 4, 1969
- Nacht, S., *Causes et mécanismes des déformations névrotiques du moi*, „Revue française de psychanalyse”, nr. 2, 1958
- Nemoianu, Virgil, *Trei note împotriva lui Dostoievski*, „Secolul 20”, nr. 4, 1969
- Neufeld, Jolan, *Dostoievsky, Skizze zur seiner Psychoanalyse*, „Imago Bücher”, nr. IV, 1923
- Nietzsche, Friederich, *Lettres choisies*, Paris, Gallimard, 1931
- Nietzsche, Fr., *Menschliches Alzumenschliches*, Studienausgabe, Fischer Bücherei, Frankfurt am Mein, Band II, 1968
- Nietzsche, Fr., *Morgenröte*, München, Carl Hauser Verlag, Werke in 3 Bänden, Band III, 1977
- Nietzsche, Fr., *Cazul Wagner*, București, Editura Muzicală, 1983
- Nietzsche, Fr., *Antihristul*, Cluj-Napoca, Editura ETA, 1991
- Nietzsche, Fr., *Nașterea filosofiei în epoca tragediei grecești*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1992
- Nietzsche, Fr., *Dincolo de bine și de rău*, București, Editura Humanitas, 1992
- Nietzsche, Fr., *Genealogia moralei*, Mediarex (f.a.)
- Nigg, Walter, *Religiöse Denker*, Berna, Verlag Haupt, 1942
- Odobleja, Ștefan, *Psihologia consonantistă și cibernetica*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1978
- Ortega José, Gasset, Y., *Confruntare cu Proust*, „Secolul 20”, nr. 4, 1969
- Otto, Rudolf, *Sacrul*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1992

- Ouspenski, P.D., *Psihologia evoluției posibile a omului*, București, Prior Pages, 1994
- Pascal, Blaise, *Oeuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1963
- Pascal, B., *Dostoievski, L'Homme et l'oeuvre*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1970
- Pascal, B., *Cugetări (1670)*, Oradea, Editura Aion, 1998
- Pauwles, Louis, Bergier, Jacques, *Dimineata magicianilor. Introducere în realismul fantastic*, București, Editura Nemira, 1994
- Pavelcu, Vasile, *Drama psihologiei*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1972
- Pavese, Cesare, *Marile lumi ale poeziei*, „Secolul 20”, nr. 4, 1969
- Pelham, B.W., *Self-Investment and Self-Esteem: Evidence for a Jamesian Model of Self-Worth*, „Journal of Personality of Social Psychology”, 69, 6
- Petrașincu, Dan, *Fișe la Dostoievski*, „Contemporanul”, 23 ianuarie 1948
- Pillat, Dinu, *Dostoievski în conștiința literară românească*, București, Editura Cartea Românească, 1976
- Platon, *Opere*, vol. VI (*Dialogurile logice*, cu o introducere de Alexandru Surdu), București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989
- Plé, A., *Freud et la Religion*, Paris, Le Cerf, 1968
- Poe, Edgar Allan, *Scrieri alese*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969
- Popa, Grigore, *Existență și adevăr la S. Kierkegaard*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1998
- Popescu, George, *Tratat despre disperare sau Vânarea de sine*, studiu introductiv la S. Kierkegaard, *Maladia mortală*, Craiova, Omniscop, 1998
- Postel Jacques (coord.), *Dicționar de psihiatrie și de psihopatologie clinică*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998
- Rank, Otto, *Le traumatisme de la naissance*, Paris, Payot, 1928
- Rank, O., *Seelenglaube und Psychologie*, Viena & Leipzig, 1930
- Rank, O., *Dublul. Don Juan*, Iași, Institutul European, 1997

- Râpeanu, Valeriu, *Dostoievski și Camus*, „Secolul 20”, nr. 4, 1969
- Reik, Theodor, *L'assassin inconnu*, în *Le besoin d'avouer, psychanalyse du crime et du châtement*, Paris, Payot, 1973
- Ricoeur, Paul, *Despre interpretare. Eseu asupra lui Freud*, București, Editura Trei, 1998
- Rivière, Jacques, *Călăuza prin infern*, „Secolul 20”, nr. 4, 1969
- Rogers, Carl Ransom, *A Theory of therapy, personality and interpersonal relationships, as developed in the client centered framework*, în Koch Siegmund, *Psychology: a study of a science*, New York, Mc Graw Hill, 1959
- Rogers, C.R., *On becoming a person. A therapist's view of psychotherapy*, Boston, Houghton Mifflin, 1961
- Roheim, Geza, *Psychanalyse et anthropologie*, Paris, Gallimard, 1969
- Rose, N., *Governing the Soul*, Londra, Routledge, 1990
- Rosolato, G., *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1969
- Rosolato, G., *Psychanalyse à l'Université*, tom 5, nr. 18, martie 1980
- Rosolato, G., *Eléments d'interprétation*, Paris, Gallimard, 1985
- Roudinesco, Elisabeth, *Jacques Lacan. Schița unei vieți, istoria unui sistem de gândire*, București, Editura Trei, 1998
- Rozanov, Vasili, *Despre legenda Marelui Inchizitor*, în *Marele Inchizitor. Dostoievski – lecturi teologice*, Iași, Editura Polirom, 1997
- Sarraute, Nathalie, *De la Dostoievski la Kafka*, „Secolul 20”, nr. 4, 1969
- Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943
- Sartre, J.-P., *Le Scénario Freud*, Paris, Gallimard, 1984
- Sartre, J.-P., *Imaginația*, Oradea, Editura Aion, 1997
- Sartre, J.-P., *Psihologia emoției*, București, Editura IRI, 1997
- Savater, Fernando, *Eseu despre Cioran*, București, Editura Humanitas, 1998
- Scheler, Max, *Omul resentimentar*, București, Editura Trei, 1998
- Sebastian, Mihail, *Notă la Posedații*, „Revista Fundațiilor Regale”, 1 septembrie 1937

- Segaloff, Tim, *Boala lui Dostoievski*, München, 1907
- Shallcross, D.J., Sisk, A.D., *Intuition, an inner way of knowing*, New York, Bearly and Ltd., 1989
- Sillamy, Norbert (sub. dir.), *Dicționar de psihologie*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1996
- Soloviov, Vladimir, *Povestire despre Antihrist*, Iași, Institutul European, 1992
- Soloviov, Vl., *Din discursurile în memoria lui Dostoievski* (1 februarie 1881), în *Marele Inchizitor: Dostoievski – lecturi teologice*, Iași, Editura Polirom, 1997
- Sorescu, Marin, *Stavroghin*, „Argeș”, nr. 3, 1973
- Soval, Philippe, *Sacru și sfințenie în filosofia hegeliană a religiei*, în Corneliu Mircea, Robert Lazu (coord.), *Orizontul sacru*, Iași, Editura Polirom, 1998
- Stack, George J., *Kierkegaard's Existential Ethics*, The University of Alabama Press, 1977
- Stăniloae, Dumitru, *Studii de teologie dogmatică ortodoxă*, Craiova, Editura Mitropoliei Olteniei, 1991
- Stăniloae, D., *Din istoria isihasmului în ortodoxia română*, București, Editura Scripta, 1992
- Stăniloae, D. (a), *Ascetica și mistica ortodoxă* (vol. I–Ascetica), Alba Iulia, Editura Deisis, 1993
- Stăniloae, D. (b), *Ascetica și mistica ortodoxă* (vol. II–Mistica), Alba Iulia, Editura Deisis, 1993
- Stăniloae, D. (c), *Trăirea lui Dumnezeu în ortodoxie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1993
- Steiner, George, *De la romanul „gotic” la realismul tragicofantastic al lui Dostoievski*, „Secolul 20”, nr. 4, 1969
- Steinhardt, Nicolaie, *Jurnalul fericirii*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1992
- Stocker, A., *Ame russe. Réalisme psychologiques des Frères Karamazov*, Geneva, 1945
- Stone, Hal, Stone, Sidra, *Le dialogue intérieur*, Paris, Le Souffle d'Or, 1991

- Stone, Hal, Stone, Sidra, *Votre Critique Intérieur, ennemi ou allié? Faites— en un atout créatif*, Paris, Le Souffle d'Or, 1994
- Storr, Antony, *Freud*, București, Editura Humanitas, 1998
- Sullivan, Harry Stack, *Conceptions of Modern Psychiatry*, Washington D.C., W. Alanson, 1947
- Șerbu, Ieronim, *Jurnal dostoievskian*, „Secolul 20”, nr. 4, 1969
- Șestov, Lev, *Revelațiile morții (Dostoievski–Tolstoi)*, Iași, Institutul European, 1993
- Șestov, L., *Dostoievski și Nietzsche (Filosofia tragediei)*, București, Editura Univers, 1997
- Șklovski, Viktor, *Dostoievski – o ipoteză*, „Secolul 20”, nr. 4, 1969
- Teilhard de Chardin, Pierre, *Le milieu divin*, Paris, 1957
- Theunissen, Michael, *Das Selbst auf dem Grund der Verzweiflung. Kierkegaards negativistische Methode*, Frankfurt am Mein, Verlag Anton Hain Meisenheim, 1991
- Tonoiu, Vasile, *Ontologii arhaice în actualitate*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989
- Tonoiu, V., *Omul dialogal*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995
- Tresmontant, Claude, *La métaphysique du christianisme et la naissance de la philosophie chrétienne*, Paris, Seuil, 1961
- Troyat, Henri, *Dostoïevski*, Paris, Fayard, 1960
- Turgheniev, I.S., *Părinți și copii* (trad. Ștefana Velisar-Teodoreanu și Magda Roșca), București, Editura pentru Literatură, 1962
- Unamuno, Miguel de, *Le sentiment tragique de la vie*, Paris, Gallimard, 1937
- Ursache, Petre, Prefață la Otto Rank, *Dublul. Don Juan*, Iași, Institutul European, 1997
- Urtubey, Luisa de, *Freud et le diable*, Paris, P.U.F., 1983
- Vaughan, Frances E., *Awaking intuition*, New York, Anchor Books, 1979
- Vianu, Tudor, *Dostoievski*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1956

- Vianu, T., *Studii de literatură universală și comparată* (ed.2), București, Editura Academiei Române, 1963
- Vianu, T., Studiu introductiv la F.M. Dostoievski, *Opere*, vol. 1, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966
- Vianu, T., *Imaginația durerii*, „Secolul 20”, nr. 4, 1969
- Vitz, Paul, *Psychology as Religion. The cult of Self-worship*, Grand Rapids, Michigan, 1988
- Vogüé, E. Melchior de, *Religia suferinței*, „Secolul 20”, nr. 4, 1969
- Wahl, Jean, *Etudes kierkegaardienens*, Paris, Aubier, 1938
- Wescott, M., *Toward a contemporary psychology of intuition*, New York, Rinehart and Winston, 1968
- Winckel, E., *De l'inconscient a Dieu, ascèse chrétienne et psychologie de C.G. Jung*, Paris, Aubier, 1959
- Wulf, D.M., *Psychology of Religion. Classic and Contemporary Views*, New York, John Wiley, 1958
- Zahan, Dominique, *La dialectique du Verbe chez les Bambara*, Paris-Haga, 1963
- Zamfirescu, Vasile Dem., *Lecturi interferente: literatura și psihanaliza*, postfață la Vladimir Marinov, *Figuri ale crimei la Dostoievski*, București, Editura „Jurnalul literar”, 1993
- Zamfirescu, V. Dem., Notă introductivă la S. Freud, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, București, Editura Trei, 1994
- Zamfirescu, V. Dem., *Între logica inimii și logica minții*, București, Editura Trei, 1997
- Zamfirescu, V. Dem., *Filosofia inconștientului*, București, Editura Trei, 1998
- Zweig, Stefan, *Dostoievski*, Paris, 1929
- Zweig, S., *Trois maîtres: Balzac, Dickens, Dostoievski*, Paris, Belfond, 1988

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE	
ROM	PREȚUL 42,00

Profesorul Ion Mânzat realizează o interesantă și originală cercetare privind psihologia abisală în opera a două genii: un scriitor creștin (F. M. Dostoievski) și un psihiatru ateu (Sigmund Freud). Se pare că viziunea artistului ar fi influențat concepția omului de știință. Analiza comparativă pornește de la paralela dintre *Totem și tabu* (1913, romanul negru al psihanalizei) și *Frații Karamazov* (1879), ca dublul său științific.

Dostoievski se dovedește un subtil psiholog și spiritolog, un ilustru precursor al psihologiei inconștientului. Spovedaniile personajelor sunt psihanalizate *avant la lettre*, străbătute de patosul învierii morale, al recuceririi sensului vieții. În psihologia dostoievskiană descoperim înțelepciunea ocnei și revelația dumnezeiască din inima omului. Dostoievski pune solid și definitiv temelia psihologiei creștine a adâncurilor.

